I TARLI

DELL'ARTE DRAMMATICA

RIVELAZIONI, SPERANZE E PROPOSTE

DELL' ARTISTA

ALESSANDRO MARCHETTI

CON UN NUOVO

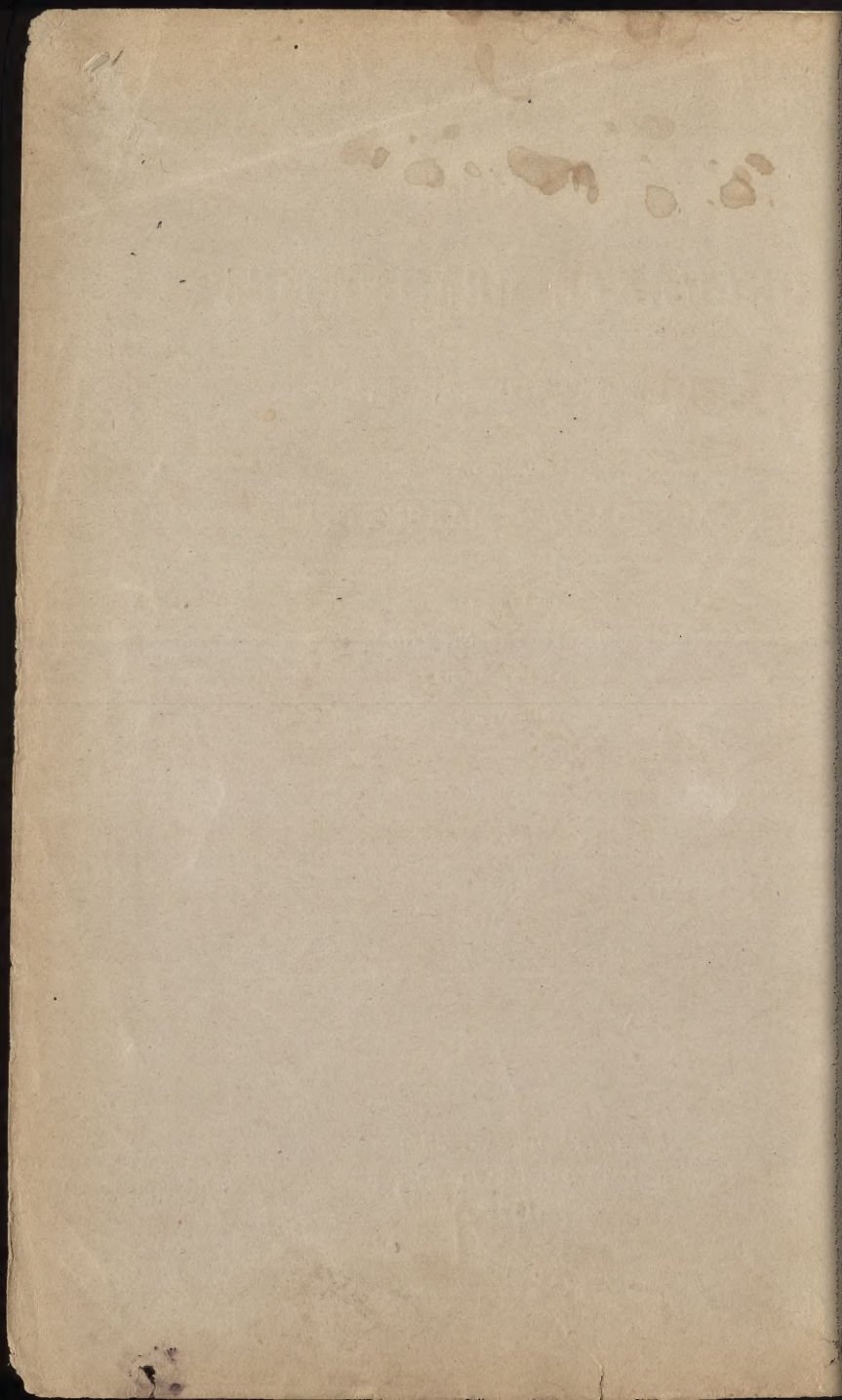
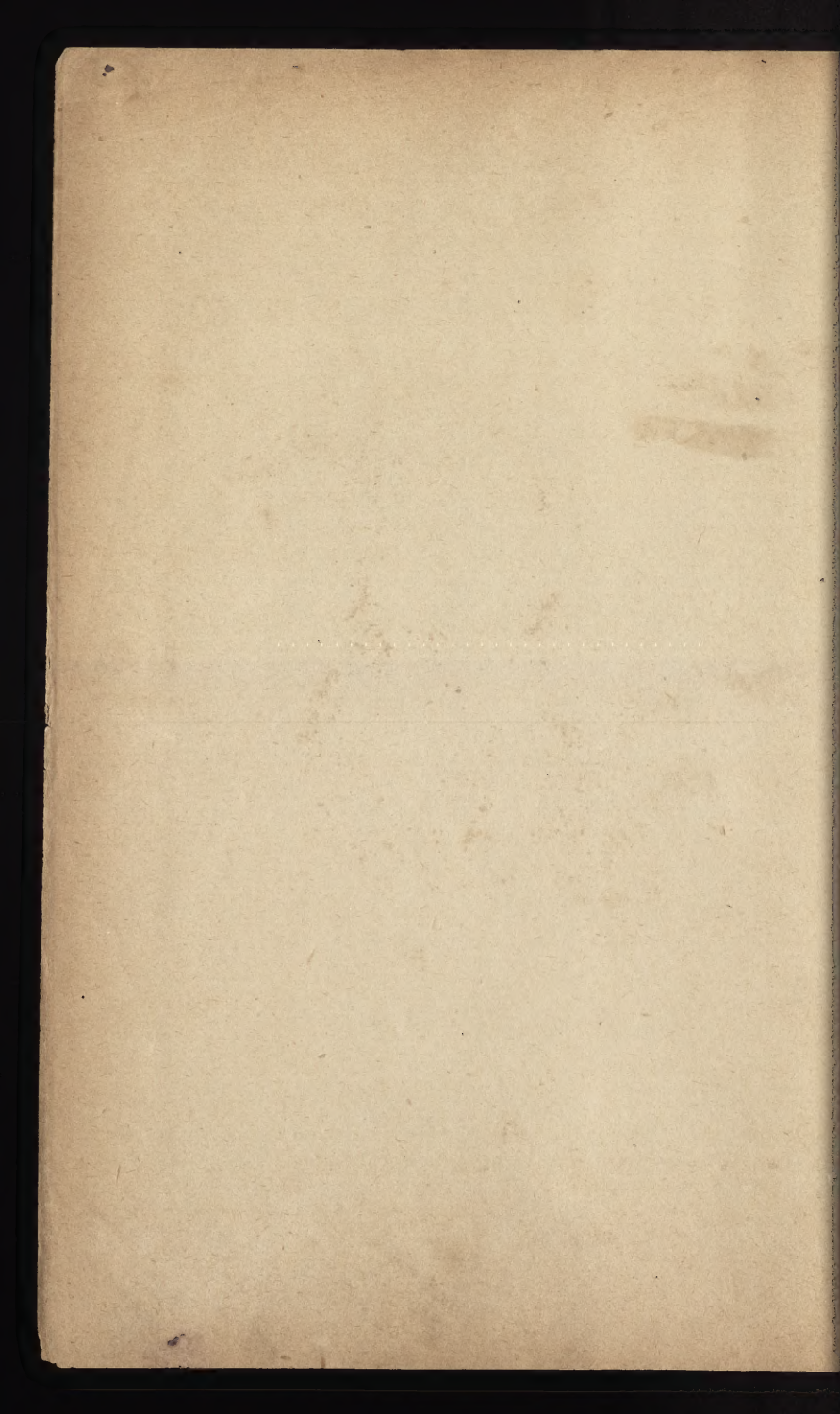
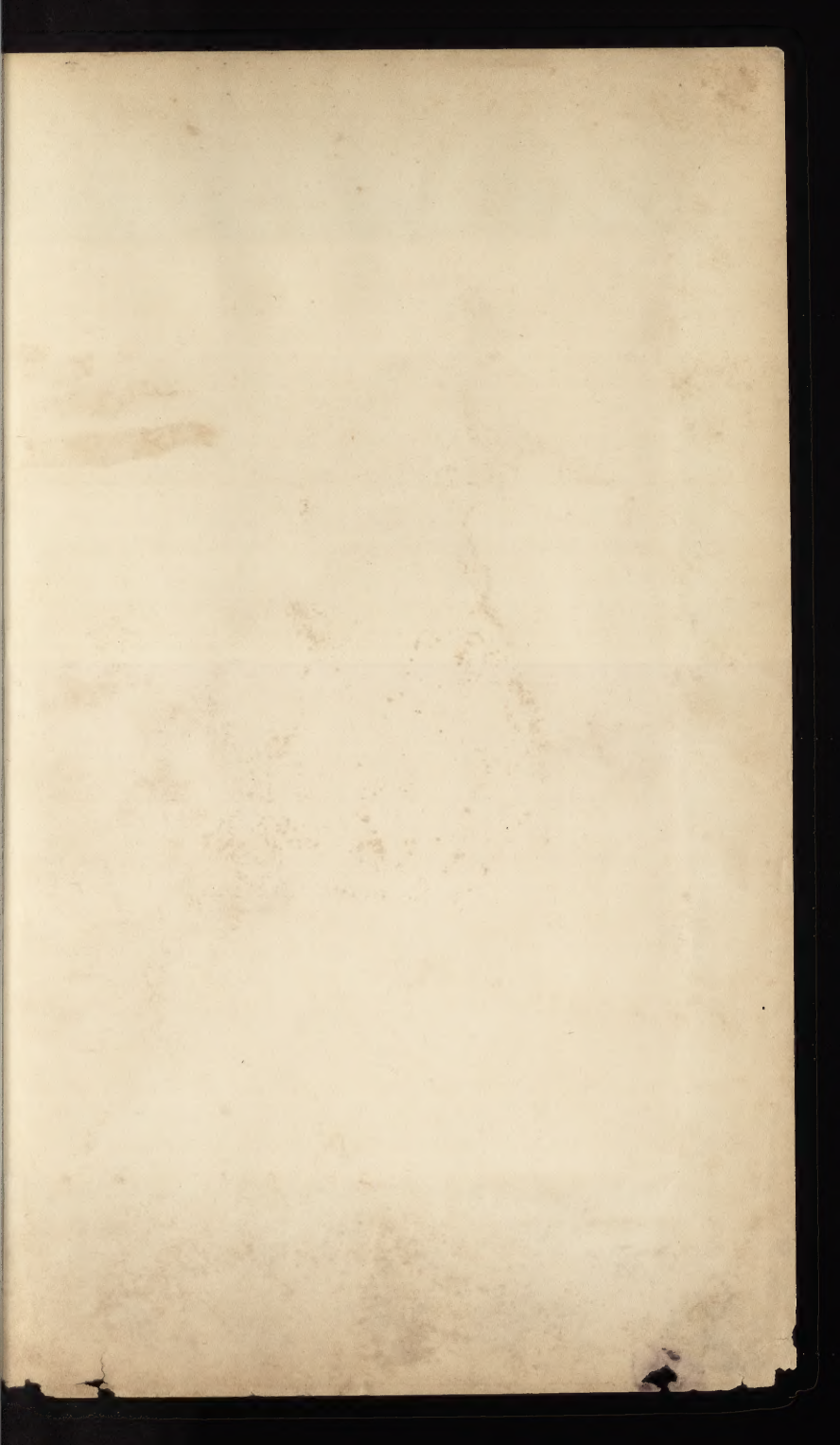
CONTRATTO E REGOLAMENTO

PER LE COMPAGNIE

DRAMMATICHE

CITTÀ DI CASTELLO

S. LAPI TIPOGRAFO EDITORE

1894

LETTERE APERTE

AL BARONE FRANCESCO DE RENZIS

DEPUTATO AL PARLAMENTO ITALIANO

LETTERA I.

Del modo di giovare all'arte drammatica e ciò che può fare il Governo.

Conoscendo che in Voi la gentilezza dell'animo è pari all'elevatezza dell'ingegno, mi lusingo che saprete essermi indulgente e vorrete usarmi la cortesia di gettare uno sguardo su quanto andrò man mano deponendo come testimone di fatto in una questione che interessa vivamente l'arte mia, della quale Voi siete uno fra i giudici più competenti.

×

So che per la pochezza dell'ingegno mi si addirebbe assai più l'ascoltare che il dire; ma l'altrui deplorevole indifferenza mi crea il diritto e il dovere del testimone: quello cioè, di dire *tutta la verità*. E la dirò nella speranza che riesca utile ad una casta

oggi disgraziatissima e meritevole di miglior sorte, e nella lusinga che l'altrui apatia serva d'attenuante alla mia arditezza.

Quando il Ministro della Pubblica Istruzione, l'onorevole Baccelli, chiamò a far parte di una Commissione — *per indagare quali siano le cause del presente scadimento dell'arte drammatica in Italia tanto come arte, quanto come industria teatrale* — uomini insigni, ma più competenti in fatto di letteratura che pratici dell'industria teatrale e dei misteri del dietro-scena, io mi dissi: *È qualche cosa, ma non è abbastanza.*

Che il Governo si preoccupi e s'occupi della triste condizione dell'arte *è qualche cosa;* ma che la Commissione, composta com'è, possa giungere a indagare tutte le vere cause dello *scadimento* e ad apportarvi pratici e sicuri rimedi, ne dubito; quindi, secondo me, *non è abbastanza.*

A quella Commissione avrei veduto volentieri aggiunta qualche persona pratica, come ad esempio un conduttore di teatri onesto e intelligente ed un attore drammatico coscienzioso ed esperto, i quali avessero avuto

il coraggio di mettere a nudo le piaghe che minacciano la cancrena della famiglia artistica. Così composta, avrebbe dovuto aggirarsi pei vestiboli, fra le quinte, per le amministrazioni dei teatri; osservare, indagare e meditare sulle mille e mille piccolissime cause che — come i piccoli ruscelli creano le grandi riviere — hanno creato lo *scadimento* dell'arte drammatica specialmente come *industria teatrale.*

Io mi preoccupo maggiormente dello *scadimento dell'industria teatrale,* che del preteso *scadimento dell'arte come arte;* perchè ho la convinzione che l'arte rappresentativa e la letteratura drammatica non siano in Italia nel periodo discendente o di decadenza, ma bensì la letteratura, come la società italiana, sia nel periodo di *gestazione*, e la rappresentativa nel periodo di *transizione.*

E credo che per noi attori vi sia modo di abbreviare i termini per giungere più presto, come direbbe un pittore, alla *nuova maniera,* e per far sì che l'arte rappresentativa divenga anche in Italia *utile* come lo è da tempo in Francia.

Allo stato in cui si trova oggi l'arte drammatica fra noi — checchè ne pensino in contrario coloro che la credono o la dicono maestra in qualche cosa — io la credo e la dico oziosa ed inutile; ma dico altresì che

il Ministro della Pubblica Istruzione può, se vuole, con un sol tratto di penna renderla utile anche in Italia come la è in Francia.

Il solo aiuto dunque che io domanderei al Ministro, se facessi parte della Commissione citata — ed è, secondo me, il migliore che il Governo possa porgere all'arte mia — sarebbe quello di aggiungere ai programmi scolastici una sola materia, un insegnamento obbligatorio, della cui mancanza si hanno costantemente prove disgustose all'orecchio e nocive all'eloquenza e nel Foro e nel Parlamento e nei pubblici comizi e sulle cattedre e sui pergami e sulle scene dei teatri. Intendo parlare dell'insegnamento dell'*Ortoepia* o retta pronunzia.

Quanti non sensi, quanti equivoci, quanti spropositi, quante parole eccitanti l'ilarità in un discorso serio, quante perorazioni ed orazioni noiose e nauseanti e pei colleghi e per il pubblico, per i Presidenti delle Camere e dei Tribunali, pei Ministri e viceversa, per i Giurati, per gli studenti, per l'esercito di terra e di mare, pei *mitingai* e per i fedeli, non sentite scappar fuori dalla bocca di persone anche competenti e colte?

E tutto ciò non perchè eglino adoperino vocaboli impropri o locuzioni errate o viziose — che anzi è forza ammettere che tutti quelli che parlano in pub-

blico abbiano almeno la cognizione dell'uso e del valore de' ferri del loro mestiere — ma perchè in Italia pochi o nessuno s'occupa o si preoccupa della retta pronunzia specialmente delle *vocali*, dal suono delle quali, più o meno aperto o chiuso, può nascere grandissima confusione di significato.

Voi m'insegnereste che colui il quale, per esempio, pronunziasse l'E chiusa nella parola *Tema,* credendo dire *argomento di discorso,* verrebbe invece a dire *timore; Meta* (*e* chiusa), credendo dire *scopo,* verrebbe a dire *sterco; Loto* (*o* chiusa), credendo dire *erba,* verrebbe a dire *fango; Foro* (*o* chiusa) credendo dire *piazza*, verrebbe a dire *buco* ecc. È dunque ammissibile che tali confusioni tolgano efficacia alle più salde argomentazioni e rendano noiosa e visibile anche una bene architettata orazione.

Sì, in Italia pochi o nessuno s'occupa della *retta pronunzia*, e fra le grammatiche che io conosco, quella soltanto del Puoti, riveduta dall'Oddo, ha un trattato, che direi quasi in embrione, sull'*Ortoepia*. Quelle del Pera, del Parato e del Lambruschini — che fino a poco tempo fa si usavano nelle Scuole e credo s'usino tuttavia — neppure ne fanno menzione.

Vi è un buon trattato, intorno a ciò, del compianto avvocato E. Franceschi, *L'Arte della parola nel di-*

scorso, nella drammatica e nel canto; ma noi attori drammatici lo crediamo per lo meno superfluo, e gli oratori in genere è evidente o che non lo conoscono o per lo meno che non l'hanno mai studiato.

×

Se dunque nelle Scuole vi fosse un tale insegnamento obbligatorio — o con apposita cattedra o annesso a quella delle Belle Lettere — è certo che i primi a sentire il bisogno di approfittarne *dovrebbero* essere gli attori drammatici, e così lo straniero e l'oratore andando in teatro potrebbe come in Francia apprendere praticamente la retta pronunzia della nostra lingua e l'arte drammatica diventar *utile,* perchè maestra di bel parlare.

×

Nè credo che alcuno vorrà negare che in Francia sia tale. Il *Leibnitz* ed i Signori *Noël* e *Chapsal,* discutendo in controversia nelle loro grammatiche sulla pronuncia delle parole *Bataille* e *Bouteille,* finiscono per consigliare lo scolare ad attenersi al modo che le pronunziano gli attori del massimo teatro di prosa a Parigi; e Dumas figlio racconta, nell'elogio funebre della Desclés, che quella eminente attrice — sebbene la sua valentia fosse universalmente riconosciuta — fu costretta a vagare lungo tempo in provincia e in Italia per non poter essere ammessa a quel teatro prima di essersi emendata da un solo difetto di pronunzia.

Con ciò parmi dimostrato che in Francia l'arte drammatica è, se non d'altro, maestra di bel parlare, di pronuncia, e perciò *utile*.

×

In attesa che il Governo provveda a soddisfare questo bisogno, per dir vero *latente*, perchè pochi lo sentono o lo vedono chiaramente, noi attori drammatici dobbiamo adoperarci a tutta possa per abbreviare i termini, e per uscire al più presto dal *periodo di transizione*, causa del presente scadimento dell'industria teatrale drammatica.

×

Innumerevoli e forti sono gli ostacoli che ne sbarrano l'uscita, ma a noi non mancheranno gl'istrumenti per rimuoverli, cacciarli in frantumi e disperderli, se ci sapremo procurare quelle alleanze e piegare a quelle esigenze della cui utilità dirò a suo tempo.

×

L'enunciato è abbastanza vasto, ma io cercherò dimostrarlo il più brevemente che mi sarà possibile, evitando ogni pompa di stile e lo sfoggio d'inutile erudizione. Passatemi dunque buona l'aridezza della forma in grazia dell'intenzione, giacchè non ho altro scopo che il mettere in luce la verità nella speranza di giovare altrui.

Luglio 83.

Devotissimo ecc.

LETTERA II.

Della letteratura drammatica in Italia.

Ho detto nella precedente che la letteratura drammatica in Italia non è nel periodo discendente o di decadenza, ma bensì nel periodo di *gestazione.*

Se la mia voce avesse avuto qualche autorità, da gran tempo e con l'ardore che viene da una profonda convinzione avrei spezzato più di una lancia contro quella specie di crociata organizzata in Italia per atterrare e mettere in fuga dalle nostre scene il *Proverbio,* la *Leggenda medioevale*, la *Commedia* e il *Dramma storico* o *a tesi;* crociata che ha finito per ridurre al silenzio ingegni elettissimi che hanno dato all'Italia risorta un nuovo e voluminoso teatro, nel quale la libertà del pensiero e della parola, il ridicolo sparso a piene mani sui vecchi pregiudizi e i vecchi rancori, la condanna del vizio e l'esaltazione della virtù sono sempre inspirati al più puro e profondo amor di patria.

Or bene; se io avessi avuto autorità da oppormi ai crociati, non mi sarebbe stato difficile convincere coloro che giudicano con cognizione e spassionatamente, che i nostri autori drammatici non possono per ora trattare il nuovo genere, il genere francese o la così detta

commedia da *Salon*, che anatomizza l'uomo e la società, perchè in Italia oggi manca e l'uno e l'altra. Mi spiegherò meglio.

La Francia è Parigi; l'uomo ha colà un'indole formata, propria, e, per l'assimilazione dell'elemento straniero, la società parigina ha un carattere si può dire cosmopolita; quindi l'autore drammatico, prendendo colà a modello l'uomo e la società, è sicuro di esser compreso ovunque.

In Italia l'indole o il carattere individuale e nazionale non è ancora formato, e, invece di una società ufficiale, abbiamo cento frammenti di società con usi esotici diversi. Ecco perchè avviene che una commedia, quantunque ritragga con maestria gli usi, i vizi e le virtù — poniamo ad esempio — della società napoletana, spesso non è compresa nè apprezzata a Milano, a Firenze, a Torino e viceversa.

Per conseguenza, mentre in Francia la letteratura drammatica è una *storia contemporanea* degli usi, dei costumi nazionali e del cuore umano, in Italia non può essere che una *cronaca* degli usi e costumi del Napoletano, della Toscana, del Lombardo, del Piemonte, ecc. Non per tanto chi ha letto il teatro veneto, piemontese, napoletano ecc., dev'essere convinto che i nostri autori drammatici per ingegno e spirito d'osservazione non hanno nulla da invidiare agli stranieri, e che, allorquando avremo in Italia un modello, un tipo unico di società, la nostra commedia da *Salon* invece

di vivere e morire in breve all'ombra del campanile ove nasce, percorrerà la penisola procurando agli autori un giusto compenso.

All'Italia risorta a nazione faceva d'uopo di un teatro — sia pure convenzionale — che fosse compreso dappertutto e da tutti, e, col *Proverbio*, la *Leggenda* e la *Commedia a tesi* o *storica*, i nostri autori soddisfecero un tale bisogno. Perchè dunque la guerra contro il moderno teatro, se è il solo possibile in Italia? Forse perchè la recitazione di quei lavori costringe noi attori al convenzionalismo, e prolunga all'arte rappresentativa il periodo di transizione? Se tale fosse il movente, io, nemico di ogni convenzionalismo e del «così faceva il nonno», renderei infinite grazie ai crociati, e mi farei ardito d'invitarli ad esclamare con me: Spalanchiamo a due battenti le porte dei nostri teatri alla commedia francese, ed attendiamo, a preferirle la commedia nostrana, che il carattere e la società nazionale si costituiscono.

Con la commedia francese e le alleanze che proporrò, si potranno rimuovere gli ostacoli che impediscono agli attori di varcare il periodo di transizione: ostacoli che man mano denunzierò, come vere cause del presente scadimento dell'industria teatrale drammatica.

Devotissimo ecc.

LETTERA III.

Cause dello scadimento dell' industria teatrale drammatica.

Ma non vi pare che sarebbe ora di finirla, a proposito della condizione tristissima in cui si trova l'industria teatrale drammatica in Italia, con le *tirate* e le *declamazioni* contro la *tassa teatrale* e il *gusto corrotto del pubblico?* Con le lamentazioni per la mancanza d'autori, lo sprezzo e le insinuazioni contro i moderni attori e le suppliche al Governo?

Ma che cosa c'entra il Governo? — Tutt'al più il Governo potrà — in via eccezionale — considerarci come un Municipio in fallimento e darci qualcosa oggi per riprendersela domani, o, a farla grassa, potrà istituire — sempre in via eccezionale — un qualche premio per gli autori e magari per gli attori; ma tutto questo non varrà che a fare intascare qualche lira di più a qualcuno che la meriti, oppure a qualche ciarlatano che sappia atteggiarsi a vittima.

Non è dunque dal Governo che dobbiamo attendere il risorgimento dell'arte nostra come industria teatrale:

il risorgimento dobbiamo prepararlo noi stessi dandoci ad indagare le vere cause del presente scadimento per apparecchiare gli opportuni rimedi; e, per riuscire nelle ricerche, dobbiamo cominciare dall'interrogare la nostra coscienza.

Io che ci sono dentro, ho visto, vedo e ne so qualche cosa. Lasciatemi dunque dire francamente la verità, chè da questa soltanto può e deve scaturire il benessere della famiglia artistica, e vedrete che non una persona veramente pratica delle cose nostre, non un attore vero e coscienzioso sorgerà a contraddirmi quando l'avrò detta per intero.

« Le mezze verità sono più dannose delle aperte menzogne », e « Chi risparmia la verga, odia il figlio. »

La *tassa teatrale* causa dello scadimento dell'arte come industria teatrale?!! Eh via! Smettiamola una buona volta con questa ricerca sentimentale d'attenuanti. — La tassa teatrale non dà all'Erario il 30 per cento di quanto dovrebbe percepire dalla famiglia artistica, se ognuno di noi fosse tassato di una quota magari eguale a quella che paga il disgraziato che ritrae la propria sussistenza dallo spazzare le strade o dal pulire gli stivali. Or bene; mentre il ciabattino e lo spazzaturaio — che guadagnano sì e no una lira al giorno — pagano bravamente le loro tasse, noi attori drammatici non paghiamo un soldo, nè di ricchezza mobile, nè di tassa di famiglia.

Nè mi si venga a dire che non possiamo pagare

15 o venti lire all'anno, perchè l'arte non ce le dà: coloro che facendo una vita regolata — come del resto sono costretti a farla tutti i professionisti — non possono disporre di 20 lire all'anno per godere i diritti di cittadino di una grande nazione, è segno che hanno sbagliato carriera, o che come uomini hanno vizi superiori al loro valore artistico.

Io rido, quando sento gridare all'ingiustizia e paragonare la sorte degli attori italiani a quella dei francesi. — Sono 15 o 16 gli attori francesi che godono meritamente fama di valenti e che colla professione si sono fatta o stanno per farsi una fortuna; ma costoro, e per cultura tecnica e generale, e per conoscenza della società ed assiduità allo studio, potrebbero tener cattedra in mezzo a noi. I rimanenti, ossia gli attori che s'aggirano per le province e che compongono le numerose compagnie scorrazzanti per l'estero, sono in condizioni artistiche, intellettuali e finanziarie peggiori delle nostre. Ne deriva quindi che, invece di perdere il tempo come facciamo noi a gridare all'ingiustizia e ad invidiare quei 15 o 16, si dovrebbe cercare di emularli, e quando li avremo emulati — ed ho fede ci arriveremo — non sentiremo più il bisogno di scaricare sulle spalle altrui il fardello delle nostre colpe, perchè per sola opera nostra l'industria teatrale sarà risorta.

Avverto che non faccio personalità; parlo in generale e quindi ammetto le onorevoli eccezioni: ma se a

qualcuno dalla coda di paglia saltasse il ticchio di risentirsi, non mi sarebbe difficile dimostrare quanto asserisco, citando nomi e fatti.

Ce ne sono degli attori e delle intere compagnie che, pur facendo una vita stentatissima, in fondo all'anno non possono disporre di una lira; ma quegli attori e quelle compagnie costituiscono appunto il maggior *tarlo* dell'arte: quindi, per il bene di questa, bisognerebbe applicar loro la polvere insetticida, anzichè esentarle dalla tassa o sovvenirle.

×

In quanto alle lamentazioni per la mancanza di autori, ne ho detto abbastanza nelle precedenti.

×

Io penso — e in altra mia lo dimostrerò — che il pubblico non accorra al teatro di prosa come una volta, in parte perchè l'abbiamo annoiato e disgustato promettendo alla porta a colpi di gran cassa oro da 18 carati, mentre non abbiamo da vendere che del *princisbecco*, e in parte perchè trattenuto nei capannelli politici — specialmente dopo l'allargamento del voto elettorale — ove i più fanno della politica con le stesse nozioni con cui i *tarli* dell'arte fanno gli attori e i direttori drammatici: vale a dire sapendo niente di nulla.

Lo sprezzo e le insinuazioni contro i moderni attori sono armi di cui i *tarli* e i *ciurmadori* si ser-

vono per deviare la ricerca della verità, da cui saranno denunciati come principali autori del presente scadimento; ma tali armi cadono spuntate davanti alla realtà delle cose.

A costo di trovarmi in opposizione con persone che stimo e delle quali ammiro il colto ingegno, io sostengo che oggi, più che in altri tempi e più che altrove, esistono in Italia buoni attori, e che per ciò si possono avere oggi *complessi* di compagnie molto superiori a quelli di una volta. Ed è ciò che abbisogna all'arte nuova: il *complesso;*

Sostengo che l'*arte come arte* non è vero che sia in decadenza, ma essa è — come ho detto nella precedente — nel periodo di *transizione;*

Sostengo che per farla uscire da questo periodo non mancano buoni attori, ma, generalmente parlando, mancano *idonei* direttori, e che per avere direttori *idonei* è necessario disgiungere il capocomico o caposocio dal direttore e il direttore dall'attore: vale a dire che occorrono *direttori non attori* o, per lo meno, non attori militanti.

Ecco una delle alleanze che nella prima lettera ho promesso indicare alla famiglia artistica, della quale molti dei componenti storceranno il naso all'udirla, perchè regna fra essi il pregiudizio che non possa essere direttore idoneo colui che non è o non è stato anche attore.

Io sono convinto del contrario, e la mia convinzione è basata sull'esempio che ci viene dall'estero e più specialmente da Parigi, ove i direttori scenotecnici dei principali teatri di prosa, senz'essere od essere stati attori, sono veri artisti, perchè in possesso di tutte quelle cognizioni generali e tecniche che costituiscono l'*artista* propriamente detto.

In Italia di tali individualità ne abbiamo a dovizia. Cito ad esempio: Voi, Ferrari, Martini, Marenco, Torelli, Giacosa, Sunner, Montecorboli, L. Alberti, Carrera, Castelli, Bersezio, Bettoli, Muratori, Maddaloni, Yorick, Fortis, Filippi e tanti e tant'altri che ometto per brevità.

Riassumo dicendo — e nelle seguenti lettere lo dimostrerò — che le cause del *presente scadimento dell'industria teatrale* e del prolungarsi del *periodo di transizione* sono imputabili:

1° Al capocomicato;

2° Ai direttori-attori;

3° All'invasione dei filodrammatici in generale, e specialmente delle *cocôttes,* nelle compagnie drammatiche;

4° Ai *mattoidi,* i quali formano quel nucleo — oggi fortunatamente ristrettissimo — d'attori e d'attrici, che credono tutto sapere senza aver nulla studiato; che pretendono conoscere i mille variabili usi della società senza mai frequentarla e il cuore umano, leggendo tutt'al più il «notiziario» dei giornali teatrali o qualche romanzo in appendice; che scambiano quel tanto di furberia del palcoscenico con la giusta nozione dell'arte; che si credono *artisti,* quand'hanno imparato il barocco meccanismo per *fusare* un discorso — piano in cima, forte in mezzo e piano in fondo — onde farsi battere le mani dalle masse, — la qual cosa è molto diversa dal recitar bene e molto più facile che interpretare un carattere, — e che per tutto ciò pretendono l'ammirazione del pubblico e rigettano le osservazioni e i consigli di chi loro può darne. Aggiungete a tutto questo che si credono belli se anche son brutti, magri se son grassi e viceversa, giovani se vecchi, ed avrete senz'altro la fotografia dei *mattoidi* drammatici;

5° Alla brutta abitudine delle prime donne, dei primi attori, ecc. d'appropriarsi, col diritto del più forte, le *parti* dell'Amore, dell'Amoroso e del Brillante — causa non ultima della moltiplicazione delle compagnie — senza pensare che nelle arti in genere è più facile raggiungere un maggior grado di perfettibilità nell'assoluto che nel generico;

6° Alla mania invalsa negli attori di far bene educare ed istruire i loro figliuoli per poi addirli ad altra professione;

7° All'indifferenza della vera critica, e alla troppa compiacenza o cortigianeria di alcuni fra i cronisti teatrali.

×

A Voi, gentile Barone, domando scusa del tedio che vi arreco, e a' miei compagni d'arte dico: — Se avrò torto, percuotetemi, ma ascoltatemi sino alla fine, chè se saprò trovare argomenti validi per demolire, non mi mancheranno le forze per ricostruire.

Settembre 1883.

Devotiss. ecc.

LETTERE APERTE

AD ANTONIO FIACCHI

CRITICO DRAMMATICO

LETTERA IV.

Dell'arte vecchia e nuova.

Avevo deciso di non rispondere a nessuno prima d'aver dimostrato tutto l'enunciato che chiude la mia terza lettera al Barone De Renzis, ed ho saputo fin oggi resistere alla tentazione di rintuzzare anonime insinuazioni di chi forse ignora che anch'io appartengo alla falange da me stimmatizzata, alla falange dei filodrammatici invasori; ma la tua voce mi toglie al mio proponimento e volentieri m'accingo a risponderti.

Sì, anch'io appartengo alla falange degl'invasori, per conseguenza, se agli anonimi aggrada, possono a loro bell'agio considerarmi uno dei tanti fattori che, secondo me, hanno avuto gran parte nel presente scadimento dell'industria teatrale.

Per la mia provenienza dunque, se deploro che i *figli dell'arte* bene educati e istruiti siano dai genitori

dedicati ad altra carriera, ragion vuole che non vi sia in me pensiero di dualismo, ed è forza ritenere che il mio rammarico derivi da convinzione disinteressata.

So di potere errare ne' miei giudizi, ma ho la coscienza d'informare le mie idee al desiderio di giovare all'arte che professo, e a tutti coloro che, come me, la esercitano con amore e con decoro. Ecco perchè non mi perito di dire apertamente e sempre la mia opinione, e sono grato a te che con la tua abituale urbanità quasi m'inviti alla dimostrazione dei quesiti che contengono le tre precedenti mie lettere.

Prima però di rispondere alla tua cortese obbiezione su *i figli dell'arte*, permetti che dissipi, a guisa dei raggi solari, la nebbia in cui o s'avvolge una mia affermazione o il cervello di coloro che l'hanno tacciata d'irreverenza verso i sommi attori che hanno reso e rendono tuttavia rispettata l'arte drammatica italiana, quantunque appartenenti ad una scuola che ammiro, che sarei orgoglioso di potere imitare, ma che pur troppo ha fatto il suo tempo.

Coloro che tacciano d'irreverenza la mia affermazione, devono certamente ignorare che i diversi periodi, le diverse maniere e le molteplici scuole hanno dato alle arti monumenti imperituri di grandezza; devono

ignorare i periodi di decadimento, di transizione e di risorgimento delle arti in genere, e devono vivere colla testa nel sacco per non vedere l'*utilità* a cui anche le belle arti mirano in questo secolo.

Sì, anche le arti belle sentono l'influsso del *positivismo*, ch'è l'anima di questo secolo quattrinaio; e se la scultura e la pittura si curano più del *vero* che del *bello estetico*, non è soltanto per appagare la smania di novità, ma è perchè nella riproduzione del *vero assoluto* l'artista presenta, quasi direi istintivamente, l'*utilità storica* delle arti: la quale consiste nel tramandare ai posteri, anche per mezzo delle innumerevoli manifestazioni dell'arte, documenti irrefragabili della nostra vita reale.

Io non discuto se il *vero assoluto* sia preferibile in arte al *bello estetico;* prendo nota dei bisogni, dell'indirizzo del tempo in cui viviamo, e dico che l'*accademico,* il *plastico* e il *convenzionale* hanno fatto il loro tempo, perchè contrari all'obbiettivo del secolo, e che a giusta ragione le arti che si ostinano, come la drammatica in Italia, a volere andar contro corrente, sono ricoperte dall'indifferenza, dal ridicolo e, talvolta, — come tutto ciò che attraversa le nostre aspirazioni — disperse in frantumi.

Accusar me d'irreverenza verso i grandi attori della scuola che tramonta, sarebbe lo stesso che condannare

Duprè e Monteverde per aver riprodotto in marmo Cavour, Mazzini e Rattazzi vestiti alla moderna e perfino con le lenti ch'erano soliti portare sul naso, apponendo loro che Canova e Bartolini riprodussero Napoleone I e il principe Demidoff come li aveva fatti madre natura; che Canova e Bartolini erano due geni, e che quindi Duprè e Monteverde avrebbero dovuto imitarne l'esempio.

Ora io dico che il *Napoleone* e il *Demidoff* sono indubitatamente due grandi opere d'arte che attestano il genio degli artefici, ma sotto il punto di vista dell'utilità storica — ch'è quanto dire della storia di un'epoca e di una nazione — sono due opere oziose; perchè quando il tempo avrà, poniamo, roso il millesimo della base su cui posano, i posteri potranno facilmente scambiare que' due simulacri per quelli di *Pompeo* e di *Seneca;* mentre tale confusione non avverrà per le statue di Mazzini, Cavour e Rattazzi, perchè i lunghi pantaloni che cuoprono la poco estetica bellezza delle loro gambe additeranno sempre un secolo non anteriore al XIX.

Da ciò l'*utilità storica* delle belle arti, in ciò la genesi della nuova scuola; e chi si ostina a correre per la vecchia strada gridando « *S'è fatto sempre così!* » ne riporterà la testa rotta. Lo stato attuale dell'industria teatrale drammatica informi.

Concludo dunque che la scuola di cui Canova e Bartolini furono sommi capi, ha fatto il suo tempo, e per-

ciò ha fatto il suo tempo anche la scuola drammatica di cui ci rimangono ancora tre grandi maestri la Ristori, Rossi e Salvini che io ammiro e venero, come Duprè — che ho avuto la fortuna di conoscere — ammirava e venerava le opere e la memoria di Canova e Bartolini. Aggiungo con piena convinzione che se la Ristori, Salvini e Rossi volessero oggi farsi iniziatori della nuova scuola, diverrebbero maestri in questa come lo sono nell'altra: il genio si assimila con tutti i tempi e con tutte le scuole.

Tuo Affez: ecc.

LETTERA V.

Del periodo di transizione.

Prima di discutere con te amichevolmente la questione dei *figli dell'arte*, permetti che risponda ad una domanda che mi limito a chiamare ingenua, perchè, mentre l'anonimo scrittore si dà l'aria di pedagogo, dallo stile si capisce subito che invece d'insegnare farebbe meglio a tornare a scuola.

La domanda, contenuta in una lettera anonima proveniente da X, è questa:

« Voi sentenziate che l'arte drammatica *non è nel* « *periodo di decadenza, ma in pieno periodo di tran-* « *sizione?* Potreste provarlo e sapermi dire se sapete « cosa vuol dire *periodo di transizione?* — Non lo « credo! »

×

Devono esser molte le cose a cui non crede quell'anonimo *Tarlo*, e, sopra tutte, ai benefizi di una buona educazione.

Ma siccome l'acutire le menti ottuse è opera di misericordia, lascia che m'acquisti un titolo di più alla gloria del Paradiso.

×

Il decadimento dell'arte è conseguenza dell'immobilità dei tipi; deriva cioè dalla immutabilità o cristallizzazione delle forme sotto cui si manifesta. In Italia invece da più di venti anni autori ed attori li vediamo arrabattarsi contro le vecchie forme e correre in cerca del nuovo *Tipo*.

Questo *Tipo* è l'ideale di questa seconda metà del secolo, ed io non discuto se sia preferibile a quello anteriore; certo è che per far risorgere la nostra industria bisogna cercare di raggiungerlo al più presto possibile, e per raggiungerlo conviene essere attivi, conviene non solo volere, ma saper volere, conviene gettare i vecchi abiti ed i vecchi pregiudizi, conviene cancellare dalle nostre massime il « *Si è fatto sempre così* » che equivale al « *Così faceva il nonno* »: il mondo cammina.

×

Il *periodo di transizione* accenna ad un progresso; ed è progresso il perfezionamento delle cose che con-

vengono all'obbiettivo del secolo, che concorrono a soddisfare le aspirazioni umane, buone o cattive che siano: si progredisce nel male come nel bene.

Dunque, buono o cattivo, bello o brutto che sia il nuovo *tipo* dell'arte, cerchiamo senza posa di raggiungerlo, di afferrarlo sollecitamente; la qual cosa è a noi attori assai più facile che non lo sia agli autori, perchè per noi la strada a capo della quale questo *tipo* si trova, è già battuta, mentre per gli autori non è che in parte tracciata.

×

E per farmi meglio intendere dall'anonimo, dirò che l'arte drammatica si trova oggi allo stato in cui si trovava la scultura 25 o 30 anni fa, quando muoveva i primi passi per allontanarsi dal *classico* in cerca del *vero*.

×

Il *nudo*, il *paludamento* romano o greco, di cui lo scultore — anche riproducendo un personaggio del nostro secolo — doveva servirsi per non commettere un delitto di leso classicismo, erano in quei giorni fortemente combattuti dai propugnatori della nuova scuola.

Allora gli artisti, vedendo che la propaganda nuoceva ai loro interessi, quantunque imbevuti dei vecchi dogmi e timorosi di dispiacere ai meno — ch'erano i sostenitori del classicismo — credettero contentare conservatori e progressisti offrendo a spettacolo vere mostruosità artistiche.

×

Le statue del Donizzetti, del Balbo, del Fossombroni, dell'Alfieri ecc., non più nude, nè ricoperte del *paludamento*, ma mezzo nude e mezzo vestite.

Il collo, due terzi del torace ed un braccio nudi, e il rimanente coperto da un ampio ferraiuolo del tempo poggiato sulla destra o sinistra spalla, congiunto e sostenuto all'altezza dell'ombellico da una mano, cadente in ricche pieghe un po' più in giù del ginocchio per lasciar vedere la gamba o con la calza o col pantalone lungo, secondo il costume del tempo in cui vissero quei personaggi. Eppure c'è da scommettere che nella stagione in cui Donizzetti e compagni facevano uso del ferraiuolo, dovevano avere il petto e le braccia per lo meno ricoperte da una flanella, una camicia e una giacca!

×

Ebbene, oggi, noi attori drammatici facciamo dell'arte che somiglia a puntino a quelle statue. Gli scultori d'allora, acciecati dall'amore del classico, non s'avvidero della mostruosità che commettevano riproducendo personaggi del secolo decimonono mezzo nudi e mezzo vestiti; e noi, accecati dall'amore dell'*applauso ad ogni costo* non ci accorgiamo d'offrire al pubblico personaggi a metà reali e a metà convenzionali. Il pubblico d'oggi dopo avere osservato superficialmente quelle statue, s'accorge del mostruoso anacronismo, ne ride compassionando l'autore, e vi ripassa dinanzi senza

degnarle di uno sguardo. L'indifferenza ha ucciso quell'arte anfibia come ucciderà la nostra, se non cerchiamo di emendarci.

E nota che, nel dettaglio, alcune di quelle statue — come alcune interpretazioni dei moderni attori — hanno pregi grandissimi; ma la ripugnanza delle *parti* fra loro e col vero, dando al *tutto* l'impronta dell'inverosimile e quindi del convenzionale, fa sì che l'opera di quegli scultori, come la nostra, non risponda al gusto moderno e alle esigenze della nuova scuola.

La commedia d'oggi, e specialmente la francese, offre personaggi reali, di carne e d'ossa; col cuore da una mano e il coltello anatomico dall'altra; ma noi ci curiamo assai più del barocco meccanismo atto a promuovere l'applauso delle masse, che non dello studio analitico necessario a riprodur fedelmente i caratteri, e il pubblico intelligente ed amante dell' arte — che conosce spesso prima di noi la creazione del poeta, perchè oggi la letteratura drammatica è molto più divulgata e più alla portata di tutti che una volta — vedendo il convenzionalismo delle nostre interpretazioni, s'imbroncia, s'annoia e s'allontana dal teatro dicendo: « È meglio spendere una lira per comprare « la commedia e leggerla, che spenderla per vederla « stroppiare a quel modo! ». Rimedio: — *Direttori non attori.*

Tuo aff.^{mo} ecc.

LETTERA VI.

Dei Direttori non Attori.

Non è già che io creda gli attuali *Direttori-attori* incapaci di comprendere l'essenza dell'arte nuova; al contrario! Io potrei citar buon numero di Direttori-attori che conosco personalmente, e sotto alcuni dei quali ho militato, atti, per ingegno e spirito di osservazione, al bisogno; ma in loro fanno difetto il tempo, le abitudini e le occasioni per potere osservare, impossessarsi giorno per giorno di tutte quelle cognizioni necessarie a riprodur fedelmente sulle scene la vita reale di cui è specchio la letteratura drammatica moderna.

Se tu, che pure sei coltissimo, intraprendi la mia carriera e ti carichi le spalle del pesante fardello d'Attore-direttore, fra un anno sarai meno al corrente della vita reale di quello che può esserlo oggi la tua cameriera che vede andare e venire in casa tua persone educate, e sente — magari per caso — tutto quello che tu dici loro e viceversa.

Oggi un Direttore drammatico per essere *idòneo* deve non solo aver buon gusto, un discreto fondo d'istru-

zione, un'infarinatura di tutto, e stare al corrente di ogni progresso e d'ogni avvenimento; ma deve altresì non appartarsi dal mondo, come in generale facciamo noi; deve sapersi aggirare fra tutti i ceti, e soprattutto frequentare più che può la così detta *buona società,* per impossessarsi di quella miriade d'usi e convenienze che variano si può dire dall'oggi al domani e che caratterizzano, sia pure superficialmente, l'uomo moderno. Per conseguenza, finchè i Direttori drammatici non avranno il tempo necessario d'occuparsi di tutto ciò, vedremo sulle nostre scene — dal più al meno — conti, contesse, duchi, duchesse e prenci di cartapesta.

×

E sai perchè, mio caro amico, Luigi Bellotti-Bon — di cui a ragione l'arte piange la perdita — emerse forse sopra tutti come Direttore dando prove d'aver compreso i bisogni dell'arte nuova?

Perchè nel seno della sua famiglia — che conduceva a Firenze vita correttamente signorile e che da lui era tratto tratto visitata — attingeva quelle nozioni che io credo oggi indispensabili a un Direttore drammatico.

×

Tempo fa l'arte drammatica era *effettista,* e quindi nessuno sarebbe stato più adatto del Direttore-attore a *mettere in iscena* un'opera drammatica.

×

L'analisi dell' ambiente, dei caratteri e delle passioni si trascurava, si posponeva alla ricerca dell'effetto

nella situazione, nella frase, nella parola, nell'atteggiamento e nelle inflessioni di voce. Percui, la cognizione necessaria a impressionare con tali mezzi le masse non era conseguenza di una buona cultura, ma derivava dalla pratica acquistata in un lungo esercizio, e perciò un vecchio attore, dotato di naturale intelligenza, poteva essere ed era buon Direttore. Ma oggi che anche l'arte drammatica è *verista*, è forza che il Direttore risponda all'ideale che ho delineato, se si vuole che l'industria drammatica risorga.

Ammesso ciò — com'io l'ammetto — è inutile che mi dilunghi a dimostrare che il prolungarsi del periodo di transizione in cui oggi l'arte drammatica si trova, è imputabile in gran parte alla mancanza — generalmente parlando — di Direttori idonei.

Tuo affezionatissimo, ecc,

LETTERA VII.

Del Capocomicato.

Intendo parlare del *capocomicato* com'è stato inteso e praticato per il passato e si pratica tutt'oggi, ammettendo le debite eccezioni.

×

Secondo me, il *capocomicato* è la causa prima del presente scadimento dell'industria teatrale drammatica e ad esso sono imputabili;

La smisurata invasione dei dilettanti;
Il lusso sfrenato;
La moltiplicazione delle compagnie;
La costituzione delle *compagnie d'operette.*

×

La famiglia artistica si allarma a torto per la prossima inevitabile scomparsa del *capocomicato;* istituzione che somiglia, come due gocce d'acqua, a quella del governo dispotico reso ormai incompatibile colle aspirazioni e i bisogni della nuova società.

×

Il motto della famiglia artistica oggi dovrebbe esser questo:

« Uno per tutti e tutti per uno »

mentre che quello del capocomicato, come quello del governo dispotico, ne è l'antitesi, perchè suona così:

« Uno contro tutti e tutti contro uno. »

Ecco dunque che il capocomicato non risponde più alle nostre aspirazioni e alle esigenze dell'arte moderna; e quindi, per ogni capocomico che o costretto o volontariamente depone lo scettro, anzichè allarmarci, noi possiamo esclamare: Ecco un passo di più verso il risorgimento dell'industria teatrale e verso la nuova maniera! — Da che io ritragga tale convincimento lo si vedrà dagli addebiti che andrò facendo man mano a quella medioevale istituzione.

×

Al tempo in cui la nuova letteratura drammatica francese — ch'è quanto dire le commedie dell'Augier,

del Dumas figlio, del Sardou, ecc. — varcate le alpi, si mostrò, per mezzo di buone compagnie francesi, nella sua originalità e integrità, sulle scene dei nostri principali teatri, il *capocomicato* in Italia era nelle mani di vecchi *figli dell'arte*, dotati, se si vuole, di molta naturale intelligenza e provetti nel vecchio meccanismo, ma — fatte poche eccezioni — più o meno digiuni di buoni studi, niente al corrente della vita reale e reietti da quella società — e perciò nella impossibilità di conoscerla — di cui quelle commedie ritraggono, con tanta perfezione d'analisi, e l'ambiente, e gli uomini, e i modi, e il linguaggio.

Il capocomico, visto il favore del pubblico pel nuovo genere e fatto esperimento che l'ostinarsi nel vecchio repertorio nuoceva alla cassetta, si decise a seguire la corrente. Ma ohimè! di qual delusione furono causa per il pubblico le prime prove delle compagnie italiane, gli scritti del Ciconi lo attestano!

Egli racconta che la Compagnia Reale Sarda, composta dei migliori attori dell'epoca, eseguendo al teatro Dangennes di Torino una delle nuove commedie francesi, si mostrò talmente inferiore alla *troupe* francese da destare il riso e la compassione del pubblico, ed attribuisce l'insuccesso alla goffaggine naturale in chi indossa un abito nuovo, alla perplessità di chi si trova sbalzato di un tratto, dirò così, dalla vita campestre a quella dei saloni dorati.

In parte lo ammetto, perchè quegli attori, fino allora abituati al *manto* e al *coturno*, all'azione larga

e misurata, agli atteggiamenti accademici e alle inflessioni di voce convenzionali, sbalzati di botto in un ambiente tutto nuovo e *vero,* nel primo momento dovettero sentirvisi a disagio. Ma quella, diciamo pure, naturale goffaggine, doveva e fu in breve superata dalla valentia di quegli attori, e non pertanto eglino rimasero e noi siamo tuttavia inferiori ai francesi nell'esecuzione di quelle commedie. E perchè?...... A chi la colpa?

Al *Capocomico-direttore-attore,* il quale, fatte tradurre malamente dal primo capitato quelle commedie, si permise di tagliare, aggiungere e variare senza alcun scrupolo pur di raggiungere un intento; quello cioè di procurare a sè ed agli altri, in ogni scena, ad ogni *andata via* e ad ogni finale d'atto, un applausone delle masse; senza capire che la parte cólta del pubblico si accorgeva del barocchismo che deturpava l'azione e il concetto del poeta, finiva per annoiarsene, e s'allontanava dal teatro di prosa, pel quale in forza di ciò è divenuta a poco a poco indifferente.

×

Ora io dico: Se quelle commedie fossero state tradotte per esempio da te, che conosci per davvero le due lingue, che ami e vedi l'arte dal vero punto di vista; se fossero state poste in iscena da un Direttore idoneo, la Compagnia Reale Sarda avrebbe vinta la prova, l'arte fin d'allora avrebbe raggiunta la *nuova maniera,* e l'industria teatrale non sarebbe al punto disgraziatamente in cui oggi si trova.

A chi dunque la colpa? — Al Capocomico-direttore-

attore, al suo *dispotismo*. Sì, al suo dispotismo, perchè un buon corredo di cognizioni letterarie e scientifiche, le abitudini della buona società e una buona dose di spirito d'osservazione erano per un attore requisiti oziosi, inutili sotto il regime del capocomicato. Egli, perchè nato e vissuto cinquanta o sessant'anni sul palcoscenico, si credeva capace e perciò in diritto di dettar legge a tutti e su tutto, e i suoi *scritturati* erano obbligati, per contratto, di pensarla come lui, sentire come lui e, non di rado, avendo istruzione, mostrarsene digiuni come lui.

Forte del suo potere autocratico, se un attore si fosse permessa una qualche giusta e assennata osservazione, 99 volte su cento egli scappava fuori press'a poco con una persuasiva filippica del tenore seguente:

« Lei faccia così, perchè si è sempre fatto così.... e « perchè glielo dico io che da 50 anni calco le scene! « Ci vuol altro che istruzione e conoscenza della so- « cietà! ci vuole la scintilla, l'intuizione artistica per « *creare una parte!* »

E trattandosi di *creare*, credo che egli avesse ragione, perchè, secondo me, *crea* chi sbaglia l'intenzione dell'autore, perchè chi la comprende *interpreta fedelmente*, ed è già molto; quindi per *creare*, ossia per prendere lucciole per lanterne, il miglior requisito è certamente l' ignoranza.

×

Però ammetto che un attore di limitata coltura, ma di facile e versatile ingegno, possa estrinsecare sentimenti e passioni così efficacemente quanto un altro

coltissimo — di ciò abbiamo molti e notevoli esempi in arte; — ma senza la scorta di un abile direttore finirà per cadere nel monotono e nel convenzionale e per rivelare alla parte cólta del pubblico la deficienza delle sue cognizioni.

E, a proposito di *creazione,* io ti confesso che non ho mai capito come valenti critici abbiano potuto stabilire un confronto fra la interpretazione che le nostre migliori attrici dànno alla « Signora dalle Camelie » e quella che vi dà la Sarah Bernardt.

Ma com'è possibile stabilire un confronto, un parallelo, quando i termini di paragone sono affatto dissimili?

Capisco che si stabilisca un paragone fra la interpretazione della Sarah Bernardt e quella della defunta Desclés, perchè ad ambedue era dato ad analizzare l'identico *soggetto,* vale a dire la Margherita Gauthier com'è stata immaginata e creata dal Poeta; una Margherita di carne, ossa e sangue; una donna che ad ogni parola dipinge l'ambiente, svolge una piega del cuore umano, ti dice che cos'è senza ipocrisia e fin dove è capace d'arrivare: mentre che le nostre attrici hanno dovuto analizzare una Margherita essenzialmente diversa da quella del Dumas; una Margherita di stoppa, cartone e stucco; una Margherita che ha dei sarcasmi per le donne oneste — sarcasmi che Dumas non poteva neppur sognare — quasi tentasse scusare ed elevar sè stessa; una Margherita piagnucolona, catarrosa che non apre bocca senza farti una lunga *tirata,* un *fervorino;* una

Margherita che la diresti più adatta a rammendare i calzoncini de' suoi bimbi e a spendere per vivere 3,50 al giorno che non 100 mila lire l'anno, infine la convenzionale e barocca Margherita dei traduttori italiani. Come si può dunque stabilire un confronto fra la interpretazione della Marini, della Tessero ecc., e quella della Sarah Bernardt e della Desclés?

Quando la Sarah Bernardt si è prodotta fra noi in quella *parte,* la critica, il pubblico, gli attori e le attrici italiane sono stati concordi nell'affermare che nei primi tre atti, e specialmente nel secondo, nessuna delle nostre attrici avrebbe potuto reggere al confronto.

Or bene, io voglio ammettere nell'attrice francese maggiore acume che in altre; che le abitudini della donna siano per l'attrice in quegli atti, in quelle scene, piene di *nuances* e di *coquetteries*, un buon ausiliare, e che per ciò essa faccia risaltare più di un altra le intenzioni dell'autore che naturalmente si manifestano colla parola. Ma come volete che facciano le nostre attrici a far risaltare, più di quello che fanno, le intenzioni dell'autore, se sono state svisate dalla parola del traduttore? Se la sceneggiatura è stata sconvolta, dilatata o mozzata? Se il linguaggio dei personaggi, — iperbolico, arcadico, cattedratico — adultera tutto?

Nel testo francese vi sono delle scene, e specialmente quelle fra Armando e Margherita, che somigliano ad un ricamo finissimo, ad un delicato disegno in mosaico. Un processo piano e semplice; una parolina per

ciascuno che se la tolgono di bocca con la delicatezza di due amanti che si scambiano con le labbra un confetto; uno scoppiettìo di frasi, di motti arguti; un movimento gaio, festoso, su cui regna una serenità come quella di una notte d'estate; e, se una nube si frappone fra i due amanti, tosto si dilegua ad un sorriso, ad un espressione infantile dell'una o dell'altro e in virtù di un linguaggio fresco, vivo e vero come il loro amore, come i battiti dei loro cuori.

Osserva le traduzioni italiane, e troverai che tutto è stentato, stiracchiato, voluto; troverai che i personaggi non aprono bocca che per fare un discorso plumbeo, a sensazione, e lungo tanto da fare andare l'attore in brodo di giuggiole, perchè essendo lungo potrà *fusarlo,* e farsi sbatacchiare le mani dagli orecchianti che frequentano i teatri di prosa.

Che colpa hanno dunque le nostre attrici e i nostri attori se non possono reggere al paragone coi francesi, e com'è possibile stabilire un confronto fra la Bernardt e le nostre attrici? E ciò che dico di questa traduzione su per giù si può dire di tutte le altre fatte per uso e consumo del *capocòmicato.*

Tuo Affez. ecc.

LETTERA VIII.

Dell'invasione dei dilettanti, del lusso sfrenato, della moltiplicazione delle compagnie e della costituzione delle compagnie d'Operette.

È naturale, mio caro amico, che quel *Capocomico-Direttore-Attore* — per cui l'Arte consisteva tutta nel saper trovare il modo di farsi battere le mani e d'impressionare la massa del pubblico, fosse pure con dei non sensi e con esagerazioni che rasentavano la pagliacciata, alle quali cose egli dava il nome di *mezzi d'effetto scenico* — che quel Capocomico, il quale ad un'attrice istrutta e *vera* ne preferiva, per esempio, una ignorante e barocca, purchè avesse *voce sonora, bel pianto* e *bel riso* — requisiti in forza dei quali ficcando (mi sia permessa l'espressione) quattro lacrime in una tarantella e due risataccie in una marcia funebre, si faceva batter le mani a suo beneplacito e *chiamar fuori ad ogni andata via*; — è naturale, dico, che quel Capocomico, datosi con tali criteri a ricercare le ragioni per cui le compagnie francesi superavano di tanto le italiane nella interpretazione ed esecuzione della nuova commedia, è naturale che non sapesse vederne che due: 1. il maggior lusso della scena e degli attori; 2ª un modo di recitazione più spigliato del nostro.

×

Fatta la scoperta, fu sollecito nell'applicazione, senza domandarsi se quelle innovazioni erano o no possibili coll'indole della nostra lingua, con la condizione del teatro drammatico in Italia, e se avrebbero partorito buoni o cattivi effetti.

Ciecamente convinto d'aver trovata la soluzione del problema, forte del potere assoluto che la fiacchezza altrui gli concedeva, volle ciò che volle; non ammise osservazioni nè discussioni, e i suoi *scritturati* dovettero chinare il capo e lasciarsi condurre come pecore sull'orlo del precipizio e incontro alla loro rovina.

Da prima, quell'Autocrate impose al suo gregge il nuovo metodo, che però non era nè il *nuovo* nè il *buono*, perchè per lui consisteva tutto nel parlare a vapore, senza pause, nè reticenze — che pur dànno al dialogo il colorito e fanno risaltare le intenzioni — adducendo a persuasione degli attori che così e non altrimenti praticavano i francesi, e che quindi conveniva prenderli a modello. Poveretto! egli era convinto di ciò, perchè ignorava che ai francesi un tal metodo è consentito dall'indole della lingua la quale con un solo vocabolo sovente esprime un'idea, mentre ripugna all'indole della nostra, cui per esprimere un'idea il più delle volte abbisogna una lunga perifrasi. Ora se tutte le parti della perifrasi non sono poste al pubblico in modo spiccato e chiaro, l'idea non potrà scaturire completa, limpida; e l'ascoltatore, il quale, per ciò non udrà

che dei suoni e delle parole oziose, s'annoierà, s'indispettirà e s'allontanerà dal teatro. E in fatti, la così detta recitazione vera — che fece cadere la maggior parte degli Attori nell'errore di riprodurre costantemente sè stessi sulla scena e di parlare come parlavano al caffè e a casa — finì per annoiare e per stabilire maggiormente la nostra inferiorità rimpetto ai francesi.

Abortito anche questo tentativo, egli pensò che il segreto per rivaleggiare coi francesi consistesse nell'introdurre sulle nostre scene e pretendere dagli attori il lusso sfrenato introdottovi di là delle Alpi.

Concepita una tale corbelleria, avvisò ai mezzi per porla in pratica, e da quel giorno l'abilità artistica dell'attore a nulla più valse presso di lui, e da quel giorno l'arte italiana diventò una mostra di *toilettes* e di avvenenze fisiche.

Un dilettante ben vestito ed una dilettante avvenente e con vocazioni pornografiche — e perciò in grado di sfoggiare a suo tempo ricche *toilettes* — sebbene digiuni d'arte e di studi, venivano da quel Capocomico preferiti ai figli dell'arte, perchè meno provvisti d'indumenti atti alla scena.

Che cosa avvenne? Che i *figli dell'arte* a poco a poco dovettero ritirarsi dalle buone compagnie, non potendo

coi meschini stipendi d'allora soddisfare le esorbitanti e cieche pretese del Capocomico, e i filodrammatici — visto che i così detti *Capocomici primari* aprivano loro le porte, irruppero nell'arte, come il soldato mercenario irrompeva in una città debellata: non per amore del suo signore, nè della causa che sosteneva, ma con la speranza di lauto bottino, d'orgia e di ozio. E qui dichiaro ancora che ammetto le onorevoli eccezioni, e ricordo, per la retta interpretazione de' miei giudizi e delle mie convinzioni, che anch'io appartengo alla falange degl'invasori.

Allora i *figli dell'arte,* che anche con la loro limitata coltura, se fossero stati ben diretti, avrebbero potuto rispondere ai bisogni dell'arte nel breve periodo di transizione assai meglio dei filodrammatici — perchè ad essi non si affidava (come si affida oggi al primo venuto) un *ruolo* importante se non dopo molti anni di tirocinio e dopo aver dimostrato vera vocazione per l'arte scenica; — i *figli dell'arte,* dispersi e reietti, finirono per accozzarsi fra loro a dar vita alle innumerevoli compagniucole che scorrazzano la provincia, con poco loro profitto e con danno grandissimo dell'arte. A chi la colpa? Al *capocomicato* inteso e praticato come s'è praticato — salvo poche eccezioni — fino ad oggi.

Ma non basta. I nuovi arrivati furono per l'industria e l'arte drammatica un vero soccorso di Pisa e la completa rovina del capocomicato:

1° Perchè arrivarono quando la parte còlta del pubblico annoiatasi aveva già battuto in ritirata;

2° Perchè la tattica delle reclute essendo eguale a quella dei soldati licenziati, avendo alla testa gli stessi generali, non poteva costituire un'attrattiva;

3° Perchè quegli attori ed attrici che a quell'epoca godevano di una fama, s'imposero e, con ragione, vollero aumentato quasi del doppio lo stipendio per poter soddisfare alle enormi esigenze della scena create dalla cecità del capocomico e dal lusso sfrenato importatovi — per coprire la pochezza dei loro requisiti artistici — dai filodrammatici in generale e dalle *filopornodrammatiche* in particolare;

4° Perchè le molte compagnie secondarie, formate dai migliori tra i figli dell'arte, cominciarono a fare una dannosa concorrenza alle primarie.

×

Per tutto ciò, cresciuto l'esito e diminuito l'introito, le casse del capocomicato cominciarono a mostrare il fondo.

×

Pure egli avrebbe avuto ancora un mezzo per salvare sè stesso ed aiutare gli altri: quello di unirsi in società coi principali attori della compagnia; ma geloso del suo potere assoluto non volle esperimentarlo.

×

Ricordo che fino dal 1877, il Comm. Cesare Rossi — nella cui compagnia io era allora primo Attor giovane — ebbe tale idea salutare per la famiglia arti-

stica, ma non riuscì a porla in pratica, perchè la mancanza di accordo fra i capocomici-primari veniva a fomentare sempre più l'avversione degli attori a costituirsi in società; unico mezzo che ci rimane per far risorgere l'industria teatrale e per purgare la famiglia artistica dai *tarli* che la rodono.

Il *Capocomicato,* pur di prolungare la sua dannosa esistenza e di non deporre lo scettro, fece ricorso ad un ultimo tentativo, che io non so se meriti più il nome di stolto o di malvagio; fece ricorso al monopolio! Quindi incettati tutti i nuovi lavori drammatici italiani e stranieri a benefizio di quattro o cinque compagnie, costrinse le altre, e specialmente quelle formate dai meno provetti figli dell'arte, a cercare nuove attrattive per la massa del pubblico. E così, ad imitazione della compagnia francese dei fratelli *Gregoire,* cominciarono ad innestare nella vecchia prosa un po' di canto e un po' di ballo, e finirono per dar vita e forza alle *compagnie d'operette* che, come si vede, non sono la pretesa causa della rovina del capocomicato, ma la conseguenza della sua cecità e del suo dispotismo.

Tuo Affez: ecc.

LETTERA IX.

Dei figli dell'arte.

Nelle arti si può fallire il segno tanto sostituendo il ragionamento alla ispirazione, quanto concedendo

troppo alla immaginazione ed alla imitazione della natura.

×

Così per l'attore drammatico è tutt'altro che facile trovare il giusto mezzo; ritrarre con efficacia le innumerevoli sfumature del sentimento, la vigoria degli affetti, e sollevarsi all'altezza dell'ideale che rappresenta.

È necessario che egli abbia gusto, discernimento fino, delicato, vivo e preciso della bellezza e verità di ogni pensiero e delle sue manifestazioni per poter distinguere ciò ch'è proprio a ciascun carattere e addatto alle varie occorrenze.

È necessario che egli sappia intravvedere le grazie, i modi e le espressioni atte a piacere, per potere schivare i difetti che producono contrario effetto.

È necessario che veda e senta la distanza che passa fra il concepire e il mandare ad effetto; infine è necessario all'arte d'oggi che l'attore abbia, se non gli studi dell'autore, almeno un' infarinatura delle cognizioni che nei componimenti drammatici si riscontrano.

×

La commedia d'oggi, dirò così, anatomizza l'uomo e la società.

Gli usi delle diverse classi sociali vi si trovano riprodotti al dagherrotipo; le passioni più veementi ed ardite si slanciano in un mondo infinito; le scienze e le arti servono di sfondo, di contorno al quadro del commediografo: è quindi logica conseguenza che l'attore,

per bene interpretare, conosca, come l'autore, l'uomo, la società e le sue leggi. Ma non basta.

Per riuscire valente in un'arte non basta conoscere la materia o il campo in che questa deve operare; è necessaria la pratica, l'esperienza che solo il tempo, il lungo esercizio può dare. Così, l'attore drammatico dovendo manifestare passioni che in realtà non prova, ha d'uopo più di qualunque altro artista di un paziente e lungo tirocinio.

Ammesso tutto ciò — e mi lusingo che vorrai concedermelo — veniamo a stabilire un confronto tra i filodrammatici — fatte sempre le debite eccezioni — e i *figli dell'arte.*

Nel tuo splendido articolo intitolato *I figli dell'arte*, dici cose assennatissime, ma mi attribuisci desidèri e intenzioni che parmi ormai aver dimostrato ad esuberanza di non avere.

Dio mi guardi dal desiderare che l'arte mia sia soltanto privilegio dei figli dell'arte, trasmissibile di generazione in generazione, e dal considerare usurpatori ed intrusi tutti quei filodrammatici che hanno, come tu dici, il *bernoccolo* e pei quali l'arte non è un mestiere e non confondono l'amore per essa col desiderio dell'applauso.

×

Il filodrammatico che sente vera vocazione per l'arte scenica, può certamente portare nel seno della famiglia artistica nozioni che al figlio dell'arte possono essere sconosciute, e per la vita girovaga, e per la molteplicità delle occupazioni e le abitudini prese che gl' impediscono di contrarre estese e durature relazioni e quindi di approfondire la conoscenza degli uomini e degli usi sociali.

Ma quand'è che un filodrammatico può portare nel seno della famiglia artistica un buon corredo di cognizioni? — Quando l'ha; perchè, se non l'ha, non ce lo pórta. Ora, novanta su cento della falange dei filodrammatici invasori — ed è statistica — sono saltati dall'officina, dalla bottega e dalla vita oziosa sulle tavole del palcoscenico, allettati dal tenore di vita che vedevano condurre dai comici, dalle promesse dei capocomici, dal desiderio e dalla infondata speranza di trovare nell'arte ozi e distrazioni, e perciò non hanno portato nell'arte — generalmente parlando — nè conoscenza della società, nè studio, nè vocazione, ma bensì una gran dose di presunzione e di pretensione, sòrte in loro dal vedersi dal famoso Capocomico-direttore-attore preferiti ai figli dell'arte.

Mi si potrà dire: — Voi dunque ammettete che un dieci per cento siano stati spinti nell'arte da vera vocazione, e v'abbiano portato un buon corredo d'erudizione e di cognizioni sociali? — Sì, l'ammetto; ma,

com'ho già dimostrato nell'altra mia, sotto il regime del *Capocomicato,* sotto la direzione del *Capocomico-direttore-attore*, diventava un corredo inutile: bisognava fare e dire magari a sproposito come voleva lui, perchè si era fatto e detto sempre così da Noè in poi.

Vi sono però delle eccezioni: attori ed attrici che con la prepotente vocazione e il forte ingegno si sono a poco a poco imposti, emancipati dal Capocomico-direttore, e così, guidati dal solo loro ingegno e buon gusto, hanno potuto mettere in evidenza quei requisiti di cui erano forniti prima d'entrare in arte; ma pur troppo queste individualità si contano sulla punta delle dita e quindi l'invasione dei dilettanti è stata più dannosa che proficua, perchè oltre all'avere aumentato smisuratamente il numero delle compagnie, ha scacciato dalle buone quei *figli dell'arte* che, se bene non più istrutti della generalità dei filodrammatici, possedevano quella pratica e meccanica esperienza che solo un paziente e lungo tirocinio può dare.

Concludo, che i *figli dell'arte,* se fossero stati ben diretti, avrebbero risposto meglio della generalità dei filodrammatici ai bisogni dell'arte nel periodo di transizione; che non sarebbe avvenuta la smisurata moltiplicazione delle compagnie; che la creazione delle compagnie d'operette o sarebbe stata ritardata od esse sarebbero state composte di elementi incapaci a darle

lunga vita; che i figli dell'arte istruiti impediranno nuove invasioni e purgheranno la famiglia artistica dai *tarli* che la rodono; e che infine, se i filodrammatici hanno dato all'arte, come tu dici, i Rossi, una Pezzana e una Marini, i figli dell'arte istruiti hanno dato all'arte i Modena, i Salvini, i Vestri, i Monti, una Ristori, una Tessero, una Duse e via dicendo.

LETTERA X.

Delle Società e dei critici e cronisti drammatici.

Il *capocomicato* ci ha divisi e ci divide tuttavia.

Ci ha divisi quando per le sviste commesse, l'*uscita* superando l'*entrata*, è stato costretto a diminuire nelle compagnie, così dette primarie, il numero degli attori provetti e li ha sostituiti con attori di poco valore o con filodrammatici, sperando ciecamente d'imporli al pubblico col valore della propria ditta.

Ci divide oggi, perchè nelle tristi condizioni in cui si trova l'industria teatrale, il capocomico non può sopportare la spesa necessaria a formare una compagnia quale esige il repertorio moderno: compagnia di complesso buono.

×

E non solo il *capocomicato,* che s'impone, non pel valore del complesso, ma per quello della propria ditta,

ci divide, ma è causa — perchè ne presenta tutte le apparenze — di un erroneo apprezzamento, cioè che all'arte drammatica italiana oggi manchino buoni attori e perciò sia in decadenza, e — come corollario — è altresì causa di questo giudizio *a priori* del pubblico: « Se le ditte più rinomate conducono compagnie così « deficienti nel complesso, è segno che mancano buoni « attori, e per conseguenza logica le altre compagnie « devono essere inferiori.

E così i conduttori dei principali teatri, interpreti di quella opinione a *priori* del pubblico, sono costretti a chiudere le porte dei loro teatri nelle stagioni di risorsa a quelle compagnie che, sebbene disciplinate e armoniche per la omogeneità del complesso, non possono vantare una vecchia e rinomata ditta.

Da tutto quanto ho detto e dimostrato fin qui scaturisce, mi sembra, in modo convincente che il *capocomicato* è la causa prima dell'attuale rovina dell'arte nostra; che il *capocomicato,* inteso come si è sempre inteso, è stato ed è in opposizione coi bisogni dell'arte nuova, per la quale gli attori non devono più esser mossi da fili come le marionette; che egli è una trave fra le ruote del progresso drammatico; che è nocivo a chi l'esercita e a chi vi si assoggetta, ed infine allo sviluppo, alla prosperità della nostra industria. Quindi, per ogni capocomico che depone lo scettro, accendiamo un cero a S. Ginesio, protettore dei comici, e preghia-

molo che interceda per la prossima distruzione del *capocomicato* e di tutte le sue funeste tradizioni.

Ma non bisogna sperare soltanto nel tempo che mina sì, ma con troppa lentezza, quella barocca e medioevale istituzione; bisogna aiutare il tempo a compiere con maggiore sollecitudine la sua opera di rigenerazione e, per aiutarlo, bisogna che i buoni, i veri attori si persuadano che i tempi sono cambiati anche per la famiglia drammatica; che è da neghittosi e da insensati starsene colle mani in mano e colla bocca aperta, nella speranza che vi piova dentro la manna del capocomicato; che non è più il tempo di fare la vita del beato Ermolao lasciando correre e lasciando fare, e che il passato non ritorna più.

Dallo studio del passato e del presente scaturiscono le norme per l'avvenire.

Or bene, io che ho consacrato tutte le mie poche forze a cercare nel passato e nel presente le cause che hanno condotto e tengono la nostra industria nello stato miserando in cui si trova, sono profondamente convinto che l'unico modo per far argine ad una completa rovina sia quello di guardarci bene in viso, sceglierci, stenderci la mano con la coscienza di adempiere ciascuno il proprio dovere, e formare delle società fra i quattro o cinque principali attori.

So che molti miei compagni d'arte ritengono la mia proposta un'utopia; ma io che, dopo essere stato per

diversi anni attore stipendiato e sempre in compagnie primarie, sono stato tre anni socio, non mi sono mai pentito del cambiamento, ed ho acquistata la certezza che una società composta di persone che rispettano sè stesse e la propria firma, e fondata non sulle tradizioni comiche ma su basi commerciali eque, può lottare assai meglio del capocomicato colle presenti difficoltà e rispondere maggiormente alle esigenze dell'arte moderna.

Però affinchè l'industria teatrale risorga e l'arte esca dal periodo di transizione, non bastano le società e il nostro buon volere; abbisogna l'aiuto di un potente, del così detto *quarto potere:* l'aiuto della stampa periodica e giornaliera.

Permetti che anche a te, valente pubblicista, io dica ciò che penso e credo.

Io credo che l'indifferenza dei critici autorevoli e spesso l'inesperienza e la cortigianeria di coloro che s'occupano d'arte giorno per giorno su pe' giornali, abbiano la loro parte nel presente *scadimento* dell'industria e nel prolungarsi del periodo di transizione dell'arte drammatica; perchè o lasciano correr troppo o son troppo non curanti o troppo si lasciano influenzare — generalmente parlando — vuoi dalla compassione, vuoi dall'amicizia o dalla simpatia e viceversa.

Oggi sentirai meritamente esaltare dalla stampa una vera attrice, e domani, andata via questa, sentirai

elevare a cielo, con gli stessi aggettivi e superlativi, con uno stile stereotipato, una nullità qualunque che avrà forse il merito d'appagare la vista e le aspirazioni dell'apologista.

Il pubblico che ha veduto tributare dalla stampa il dovuto encomio ad una vera attrice, crederà, poniamo, alla *reclâme* della stampa per la nuova arrivata; correrà in teatro convinto di assistere ad un crescendo; troverà invece un deplorevole diminuendo e, vedendosi *mistificato,* dal dispetto passerà alla noia e dalla noia all'indifferenza. Quindi l'indifferenza del pubblico che uccide l'arte, è imputabile in parte anche a coloro dai quali invoco per l'arte mia un nuovo e perciò valido aiuto.

LETTERA XI.

Del carattere dei comici in generale e di un regolamento o statuto sociale.

Sì, io ho fede nelle società drammatiche, ed ho fede che per mezzo di esse la famiglia artistica debba migliorare le sue condizioni. Ma, sopra tutto, è necessario che alla testa della società si abbiano uomini seri, attivi, di carattere fermo e tali infine da rispettare e far rispettare le basi su cui le società drammatiche come le commerciali devono fondarsi.

×

È ormai tempo che coloro i quali si assumono la direzione di una compagnia drammatica, adoperino tutte le loro forze per mettere in fuga dalle scene il funesto ritornello: « Si è fatto sempre così! » Ritornello sempre pronto sulle labbra dei vecchi e giovani attori meno abili, per sottrarsi alla disciplina e alle idee di un direttore che vede e vuole il progresso, e sulle labbra dei direttori stazionari per reprimere incautamente le attitudini e le idee di progresso negli attori.

Nelle compagnie basate sul « si è fatto sempre così! » non vi può essere nè vera disciplina, nè durevole accordo, nè il germe della prosperità e del progresso. Basiamole dunque su di uno statuto, contratto o regolamento che si voglia chiamare.

Se noi attori fossimo uomini come tutti gli uomini, il Codice Civile e di Commercio dovrebbero bastare per dare l'assetto, la forza e i germi della prosperità ad una associazione drammatica, e tutto dovrebbe andar liscio come un olio con un contratto di tre o quattro articoli e annesso regolamento: ma noi non siamo uomini come gli altri uomini!

Noi, mentre che nelle trattative di un contratto con un capocomico o caposocio ci mostriamo venali, lesinatori fino al centesimo, aspiriamo ogni anno ad aumentare lo stipendio, e spesso piantiamo in asse una compagnia perchè un altra ci promette cinquanta centesimi di più al giorno; per una semplice puntura di spillo al nostro amor proprio artistico — ch'è un

amor proprio diverso dagli altri — diamo un calcio ad uno stipendio sicuro, gettiamo sul lastrico noi e le nostre famiglie commettendo un' azione indelicata — qual'è quella di non fare onore alla nostra firma — senza curarci del danno dei terzi e, fatte le debite eccezioni, della cattiva riputazione che una male intesa suscettività ci procura.

E tutto ciò non già per cattiveria d'animo, chè anzi non c'è gente meglio intenzionata dei comici; le statistiche penali fanno fede della mia asserzione.

La famiglia artistica costituisce una delle caste più calunniate perchè è più in vista delle altre, ma è forse la più morale ed onesta perchè meno positivista delle altre. Sì, noi viviamo molto d'illusioni, molto colla testa fra le nuvole. La nostra opera non è duratura, perchè si forma e si dissolve ogni giorno nel breve spazio di poche ore, e perciò, provando in quel breve periodo il bisogno di tutte quelle soddisfazioni d'amor proprio che nelle altre arti, come nella scultura e nella pittura, l'artista può attendere e si ripromette maggiori dallo svolgere dei tempi, è naturale che in noi la suscettibilità, il bisogno di afferrare le occasioni sia più vivo che in altri, e che tutto quello che ferisce il nostro amor proprio artistico ci faccia scattare come molle e ci faccia perdere la misura nel reagire.

Ammesso ciò, è evidente che noi non siamo governabili con le leggi comuni.

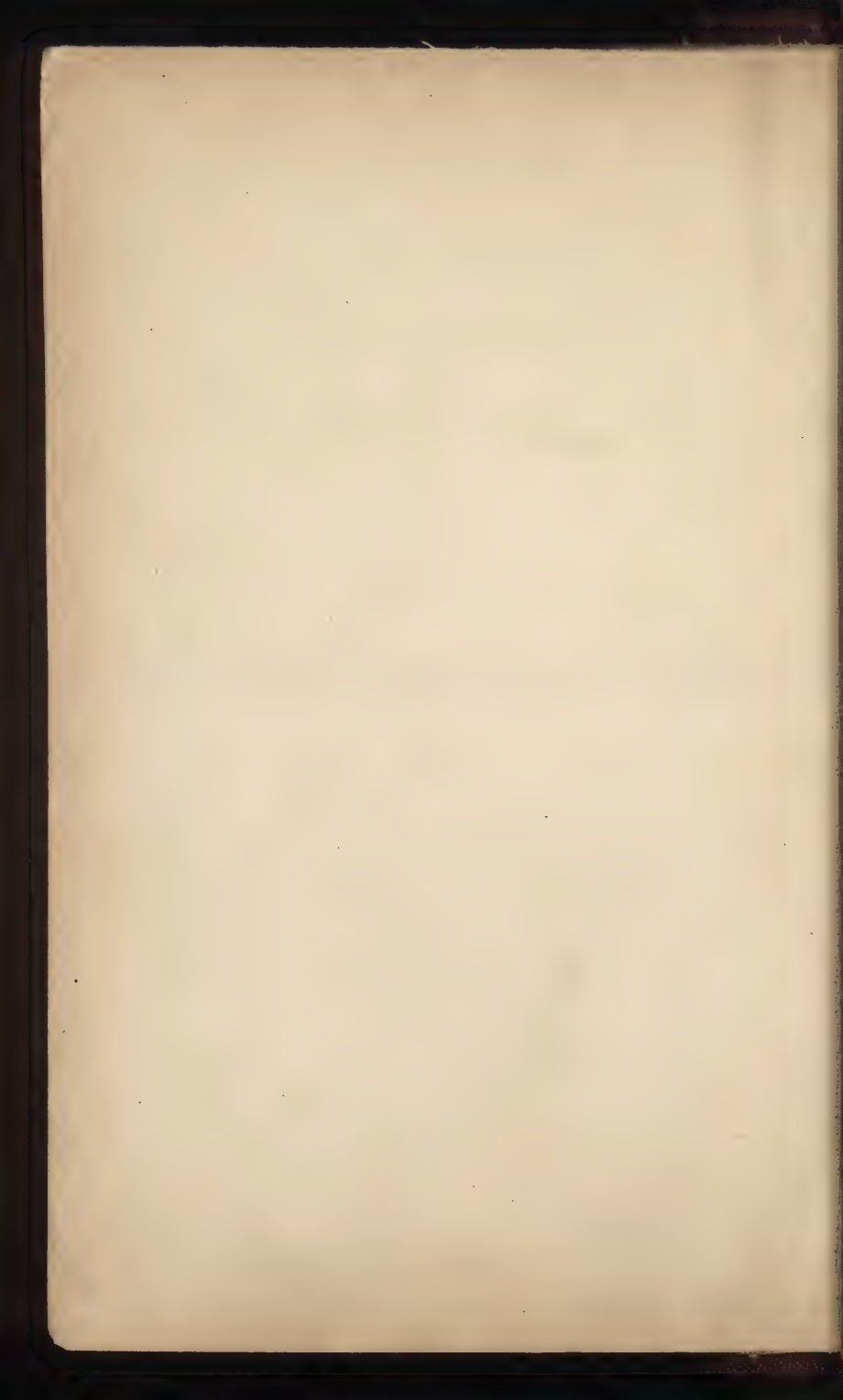
Abbiamo bisogno di leggi che mettano al sicuro dai nostri *scatti* gl'interessi nostri e dei terzi, e che nello

stesso tempo accarezzino, abbiano virtù di appagare il nostro solfureo amor proprio.

Abbiamo bisogno di una legge che derivi dalla cognizione delle tendenze, delle aspirazioni impresse dalla polvere del palcoscenico al nostro cervello; di una legge che impedisca ai forti d'invadere il campo dei deboli; di una legge la cui sintesi sia:

«Uno per tutti e tutti per uno!»

Questa è la legge che mi sono provato a fare e che presento a' miei compagni sotto forma di Statuto o Regolamento. Se sbaglio, mi si corregga.

CONTRATTO E REGOLAMENTO
PER LE SOCIETÀ DRAMMATICHE

CONTRATTO E REGOLAMENTO

PER UNA

SOCIETÀ DRAMMATICA DI CINQUE SOCI

L'anno 18...., questo giorno 4 G.... in Firenze, colla presente privata scrittura da valere qual pubblico e autentico documento, i qui sottoscritti signori AB, BC, CD, DE e EF, quest'ultima (se donna maritata) agente col consenso e l'assistenza che le presta il proprio marito Sig. N. N. qui sottoscritto, hanno convenuto e stipulato quanto segue:

ART. 1. — Da oggi i Signori ecc. s'impegnano a costituire fra loro una Società allo scopo di formare e condurre dal 1° di quaresima del 18.... all'ultimo giorno del carnevale 18...., una Compagnia Drammatica per dare rappresentazioni sceniche tanto in Italia che all'estero.

ART. 2. — I detti soci si obbligano, all'atto della sottoscrizione del presente contratto e regolamento, di sborsare una somma proporzionale alle respettive *carature* per formare un fondo di cassa non infe-

riore alle lire *x*, atto a far fronte alle spese d'impianto, all'acquisto d'opere drammatiche ed alle preliminari emergenze.

ART. 3. — I guadagni verranno ripartiti e le perdite addebitate a ciascun socio in proporzione del rispettivo stipendio o caratura. [1]

ART. 4. — La Signora AB si assume l'obbligo di prestare l'opera sua in qualità di prima attrice assoluta ed unica e di non ripetere o pretendere che le *parti* inerenti a tal *ruolo;* [2] ed avrà diritto a carati

---

[1] Gli articoli 2 e 3 sono fatti ad *usum Delphini*, cioè per secondare una convinzione, un uso che regna nella famiglia artistica e che è un vero pregiudizio.

In generale noi ragioniamo così: — Chi ha più paga, trattandosi di formare un fondo di cassa, deve sborsare di più, e chi ne ha meno, deve sborsar meno. —

Non è vero. La paga rappresenta il maggiore o minor valore dell'opera che da un certo numero di *azionisti* si presta alla Società. In molte Società gl'impiegati superiori devono essere azionisti, e in caso di perdita o di guadagno non è vero che il Direttore, perchè ha una paga maggiore fra gl'impiegati, debba sborsare o percepire una somma maggiore degli altri: gli utili e le perdite si dividono in tante porzioni eguali quante sono le azioni. Per cui sarebbe più equo e più utile sostituire agli articoli 2 e 3 i seguenti:

ART. 2. — Sarà formato per azioni d'egual valore un fondo di lire *x* atto a far fronte alle spese d'impianto, all'acquisto d'opere drammatiche ed alle eventuali emergenze.

ART. 3. — Ogni *azione* avrà diritto ad un voto, e gli azionisti attori dovranno posseder tutti un numero eguale di azioni.

Sostituendo questi agli altri due articoli, si potrebbero avere anche dei soci.... — chiamiamoli *mecenati* — i quali avrebbero i diritti dei soci-attori, tranne quelli che emergono dagli articoli concernenti la *formazione del repertorio*, il modo di stabilire le *serate d'onore* e gli utili che queste apportano.

[2] Una delle cause che hanno prodotto e producono anno per anno l'aumento del numero delle compagnie, deriva indubita-

$x + a$ al giorno, [1] e a dare il proprio nome in ogni piazza ad una serata così detta *d'onore* percependo sull'introito la quota di cui all'articolo 12.

ART. 5. — Il Signor *BC* si assume l'obbligo di prestare l'opera sua in qualità di primo attore assoluto ed unico, di non ripetere o pretendere che le *parti* inerenti a tal *ruolo* ed avrà diritto a carati $x + a - 4$ al giorno, ed i diritti e i doveri che emergono dagli articoli 11 e 12.

ART. 6. — Il Signor *CD* si assume l'obbligo di prestare l'opera sua in qualità di primo brillante assoluto, di non ripetere o pretendere che le *parti* inerenti a tal *ruolo* ed avrà diritto a carati $x + a - 6$ al giorno, ed i diritti e i doveri che emergono dagli articoli 11 e 12.

ART. 7. — Il Signore o la Signora *DE* (promiscuo, se-

---

tamente dall'abuso delle prime donne, dei primi attori ecc. di appropriarsi — col diritto del più forte — le parti dell'amorosa, dell'amoroso ecc. Questi, offesi nel loro sulfureo amor proprio, si sottraggono a tale abuso col formare delle compagnie nelle quali assumono anzi tempo ruoli troppo gravi per le loro spalle, pur protestando e magari giurando di rispettare gli altrui diritti; ma non appena hanno il mestolo per il manico, fanno agli altri quello ch'è stato fatto a loro, e la ruota torna a girare nel medesimo senso. Quando tale abuso cesserà, sarà più facile far perdurare nel ruolo e trovare buone amorose, buoni amorosi ecc. I soci, tenendosi a freno l'un l'altro colle disposizioni del contratto, ne vedranno i frutti all'epoca del bilancio, e per di più si libereranno dalla importunità di certi autori — che vorrebbero fare entrare nei loro lavori la prima donna e il primo attore, anche se le *parti* da loro create sono appena adatte alla seconda amorosa o al secondo amoroso — rispondendo loro: « Signori miei, non abbiamo il *diritto* di appropriarci un *ruolo* che non ci spetta. »

[2] x eguale a 10; a valore da convenirsi, minore di 10.

conda donna, caratterista, prima attrice-giovane o madre) si assume l'obbligo di prestare l'opera sua in qualità di....., di non ripetere o pretendere che le *parti* inerenti a tal *ruolo*, ed avrà diritto a carati $x + a - 7$ al giorno, ed i diritti e i doveri che emergono dagli articoli 11 e 12.

Art. 8. — Il Signor *EF* (se questo o questa socia sosterrà uno dei ruoli indicati nelle parentesi dell'articolo 7, avrà gli obblighi e i diritti che emergono dagli articoli 7, 11 e 12) si assume l'obbligo di prestare l'opera sua in qualità di amministratore, ed avrà diritto a carati $x - 2$ al giorno.

Art. 9. — Se il direttore scenotecnico sarà uno degli attori soci, avrà diritto ad un soprassoldo giornaliero di carati $x - 5$. (Se invece la direzione sarà affidata ad un attore non socio o ad un individuo nè socio, nè attore, converrà stabilirgli o una paga o una maggior caratura.)

Art. 10. — Se la società all'epoca in cui comincia l'esercizio potrà calcolare sopra un numero di contratti pagati dalle imprese o speculatori teatrali il cui prodotto totale sia atto a bilanciare per la durata del presente contratto l'entrata coll'uscita, i soci avranno diritto a percepire l' intera giornaliera caratura; diversamente dovranno contentarsi, dal 1° giorno dell'esercizio alla fine, della metà della respettiva caratura lasciando il rimanente a fondo di cassa onde far fronte alle possibili contrarietà ed emergenze. [1]

---

[1] Nessuno credo potrà disconoscere l'utilità di tale provvedimento e della tenue *caratura* assegnata a ciascun socio. Meno percepiranno durante l'esercizio e maggiore sarà il dividendo

Art. 11. — I Signori e Signore *AB, BC, CD, DE, EF* (fatta eccezione se *EF* fosse soltanto amministratore) avranno il diritto e il dovere di dare il proprio nome ad una *serata d'onore* nelle piazze in cui le recite non siano minori di *trenta.*

a) Se le recite fossero meno di dieci e più di cinque — chè cinque recite si calcoleranno come *debutto,* — verrà fatta una sola *serata d'onore* col nome della prima donna.

b) Dalle dieci alle quindici recite si faranno due serate: l'una col nome della prima donna e l'altra con uno dei nomi degli altri soci estratto a sorte.

c) Dalle quindici alle venticinque recite si faranno tre serate: una col nome della prima donna e le altre con due nomi dei soci estratti a sorte.

d) Dalle venticinque alle trenta recite si faranno quattro serate: una col nome della prima donna e le altre con tre nomi dei soci estratti a sorte.

e) Le serate a benefizio dunque non potranno essere per trenta recite più di quattro. (Anche se i soci aventi diritto alla serata fossero cinque, per non essere *EF* amministratore.)

Art. 12. — Gl'introiti delle serate di che all'articolo precedente — depurati delle spese serali — verranno così ripartiti: metà alla cassa sociale e l'altra metà ripartita in porzioni eguali fra i soci aventi diritto,

---

alla fine, e per di più la Società si troverà in grado, nei mesi cattivi per l' industria teatrale, di far fronte ai propri impegni verso gli *scritturati* senza far ricorso a prestiti rovinosi. Del resto la disposizione dell'art. 10 potrà esser modificata a piacere dei soci, portando la quota da percepirsi dalla metà ai due terzi e, aumentata la caratura, dando un maggior valore ad *a.*

sia che si faccia una o due o tre o tutte quattro le serate. [1]

Art. 13. — I regali in oggetti saranno devoluti al seratante, e le elargizioni del pubblico in danaro formeranno parte dell'ammontare ripartibile fra i soci aventi diritto alle serate.

Art. 14. — Stabilito di comune accordo il giorno della settimana in cui dovranno aver luogo tutte le *serate d'onore*, la prima donna avrà il diritto di scegliere la settimana in cui vorrà fare la sua, e gli altri sottostaranno all'estrazione a sorte per stabilire la precedenza o numero d'ordine.

Art. 15. — Quegli attori che in una piazza non avranno avuto la *serata d'onore* o perchè il numero delle recite o il cattivo tempo — recitando nelle arene —

[1] La questione delle *serate a benefizio* è lo scoglio contro cui spesso si frangono le compagnie o che per lo meno incaglia l'utile andamento, e arreca, in fondo all'anno, un danno pecuniario grandissimo non tenuto abbastanza a calcolo dagli attori.

L'attore che ha diritto alla *serata d'onore* paralizza il buon andamento pretendendo — salvo le eccezioni — impedire la messa in iscena o le repliche di un lavoro nuovo fino alla sera prima della sua *serata* col pretesto che può nuocere a' suoi interessi; e, non di rado, pretende di rappresentar prima della serata due o tre produzioni di *sua particolare fatica* — che per lo più sono vecchissime e più atte ad allontanare che ad attirare il pubblico — colla speranza e *l'ambizione* d'intascare qualche lira di più di un altro suo compagno. Escludendo, con le disposizioni degli articoli 11 e 12, questa male intesa ambizione, perchè tutti ricaveranno un frutto eguale dalle *serate d'onore*, è certo che l'andamento generale migliorerà, e quelli che avevano la speranza d'intascare qualche lira di più col mezzo della *serata*, in fine d'anno l'intascheranno per mezzo del dividendo. Ma mi pare di sentir scappar fuori il brillante e dire:

o altra circostanza non l'abbiano permesso, avranno la precedenza sugli altri nella nuova piazza o in un nuovo periodo di recite nella stessa, salvo sempre il diritto della prima donna.

Art. 16. — Qualsiasi operazione, come: accettazione, rifiuto o cambiamento improvviso di piazze; stipulazione o rescissione di contratti; acquisto o cessione di opere drammatiche o di arredamenti e indumenti scenici; contrattazione o estinzione di mutui, dovrà esser discussa fra i soci, e, in caso di disaccordo, si ricorrerà alla votazione.

Art. 17. — Fra cinque soci il numero legale per poter deliberare è di tre, e la maggioranza sarà di tre voti se tutti i soci intervengono all'adunanza, e di due se intervengono soltanto tre soci.

— E se il dividendo non ci sarà?!... io che ho una caratura inferiore a quella della prima donna e del primo attore, e che per l'esperienza fatta ho il diritto di sperare in una *serata* forse più vantaggiosa della loro, sarò il più sagrificato! — Ed io rispondo subito che anche ammesso ciò, la disposizione dell'articolo 12 non è men giusta, perchè, anche a parità d'abilità artistica, la prima donna e il primo attore hanno maggior responsabilità in faccia al pubblico, pesano maggiormente sulla bilancia della riputazione di una Compagnia, e della fatica intellettuale e materiale nel repertorio moderno ne fanno assai più del brillante: quindi l'articolo 12 potrà riparare ad una, dirò così, *ingiustizia del pubblico.* Questa è equità e giustizia, e duolmi non poter fare lo stesso ragionamento a danno dei primi attori, per essere il primo a subirne le conseguenze. Del resto la prima donna e il primo attore percependo sulle serate una quota eguale a quella dei soci che hanno minor caratura, sarebbero anch'essi sacrificati, e niente impedisce che i soci stabiliscano di ripartire gl'introiti delle serate in proporzione della rispettiva caratura.

Art. 18. — Nel caso in cui l'amministrazione della società si trovasse in momentaneo bisogno di denaro e potesse trovarne ad eque condizioni mediante cambiale, questa dovrà esser firmata da tutti i soci; nè varrebbe ad esimere da quest'obbligo il socio che offrisse sborsare una quota eguale a quella che si addebiterebbe firmando la cambiale. La solidarietà è la base delle società:

«Uno per tutti e tutti per uno.»

Art. 19. — I così detti *capitali* (scene e arredamenti) saranno presi a nolo al prezzo da convenirsi fra i soci.

Della formazione del repertorio. [1]

Art. 20. — La così detta lista settimanale sarà fatta di comune accordo fra il direttore e i soci, ma ove sorgessero contestazioni sarà tenuto il modo seguente:

a) Il direttore — se non è attore — avrà facoltà di stabilire la produzione che dovrà essere recitata la

---

[1] È un fatto ormai riconosciuto che il pubblico è attratto in teatro assai più dall'interesse e novità del repertorio, dall'andamento, omogeneità e affiatamento delle compagnie che non dall'abilità individuale degli attori. In oltre la formazione del repertorio o della lista settimanale è causa, direi quasi, precipua dei dissensi, della rovina finanziaria e dello sfasciamento delle compagnie.

I seguenti articoli, per quanto suscettibili di modificazioni, parmi che sieno atti a porre un argine, a tenere in freno e a soddisfare l'amor proprio di ciascuno.

prima sera in una piazza nuova, e quelle da recitarsi nei giorni festivi.

b) Se il direttore sarà anche attore, dovrà proporre le produzioni per la prima sera e pei giorni festivi, e l'accettazione verrà stabilita col mezzo dei voti.

c) Respinta la prima proposta del direttore, sarà suo diritto farne altre, e se egli intendesse rinunziare a tale diritto, le proposte potranno esser fatte dagli altri soci per turno, e il direttore avrà l'obbligo di dare il suo voto.

Art. 21. — La prima recita, dopo l'andata in iscena, verrà stabilita dalla prima donna; la seconda dal primo attore; la terza dal brillante; la quarta dall'attore *DE;* la quinta dal socio *EF* (attore, attrice o amministratore) e la sesta dalla prima donna, purchè non cada in giorno festivo, nel qual caso si osserveranno le disposizioni dell'art. 20.

Art. 22. — Dopo la prima settimana e sulla base di attendibili informazioni da attingersi presso le direzioni teatrali ove la Compagnia agisce, si comporrà un elenco delle produzioni ivi più accreditate — comprendendovi tutte le novità di cui è in possesso la Compagnia, il quale elenco complessivo sarà eguale al numero delle recite da farsi nella piazza, — ed i soci che hanno diritto a proporre una o due produzioni per settimana saranno obbligati a proporre soltanto di quelle contenute nel detto elenco speciale.

Art. 23. — Nella settimana in cui avrà luogo la *serata d'onore* di un attore socio, questi avrà il diritto di proporre due produzioni, una delle quali dal repertorio generale della compagnia che il *seratante* potrà rappresentare la vigilia della sua

serata, e perciò in tale settimana la prima donna non potrà proporne che una sola.

Art. 24. — In caso di repliche di una produzione, verranno via via estratte a sorte quelle fra le proposte da eliminarsi dalla lista settimanale, per dar luogo alle repliche.

Art. 25. — Nessun attore avrà diritto di scegliere per *serata d'onore* una delle produzioni nuove acquistate dalla Società, ma potrà — compatibilmente col tempo di cui può disporre la Compagnia — porre a tal uopo in iscena un lavoro qualsiasi di sua scelta, purchè le spese occorrenti per la messa in iscena non siano di natura da poter essere per intero addebitate al *bordereau* della *serata*, come ad esempio, nuove scene, nuovo vestiario per comparse ecc.

Dei rapporti e doveri fra direttori e soci. [1]

Art. 26. — Il direttore sarà tenuto a reclamare dai soci e dagli *scritturati* l'adempimento di tutti gli obblighi che si contengono nelle scritture e nel pre-

[1] In mezzo a tanta miseria dell'industria teatrale c'è anche nel seno della famiglia artistica una funesta abbondanza.

C'è abbondanza d'individui così leggeri — per non dire di peggio — che non avendo un soldo in tasca, nè credito in piazza per cento lire, pur di comandare, spadroneggiare e *sfogare* recitando a più non posso, brandiscono lo scettro del dispotismo, si creano capocomici e promettono mari e monti per tirare gl' illusi nella pania.

C'è abbondanza d'attori creduli o neghittosi che, pur d'ottenere l'assolutismo in un *ruolo*, l'esclusione e il diritto di

sente contratto e regolamento, e ad invigilare acciocchè nessuno venga leso nei propri diritti.

Egli stabilisce l'ora e il modo delle partenze; l'ora e il luogo delle *prove;* distribuisce le *parti* di una commedia rigettando ogni uso, ogni precedente o tradizione dell'arte; accetta o respinge que' lavori drammatici che credesse o no adatti alla Compagnia; tratta con le Presidenze e Deputazioni teatrali, con

---

alcune *parti*, si contentano di una apparente promessa di stipendio e si dànno alla cieca in balìa di un despota qualunque; mentre che, smettendo un falso amor proprio e con un poco di buona volontà e d'operosità, potrebbero, costituiti in società, sorvegliare i propri interessi, darsi un Capo onesto e intelligente e non veder frustrato da altri il frutto delle proprie fatiche.

In fine, c'è abbondanza d'individui — che io chiamo *granate nuove*, perchè spazzano bene soltanto per tre giorni — che si assumono gli obblighi, il titolo di Direttore e che al più piccolo dissapore, alla più piccola insubordinazione abbandonano il governo della nave dicendo: « Fate quello che volete, io non m'occupo più di nulla. » E così un intera compagnia è posta in balìa di sè stessa e gl'innocenti ne soffrono per i peccatori. — Colui che fosse in grado di comprendere la grave responsabilità che pesa sulle spalle e sulla coscienza del Direttore agirebbe ben altrimenti, e invece di dire agl'insubordinati « *fate* quello che volete », direbbe loro: « *Dite* quello « che volete, ma io non mi muovo di qui, e per la durata del « vostro e mio contratto dovrete adempiere gli obblighi che « avete assunti come io li adempio, diversamente i tribunali « decideranno. » E quando si ha nelle mani un contratto legalizzato come quello che io propongo, è facile al Direttore tenere a freno anche i soci meno scrupolosi, e torna più facile a lui tenere in freno gli *scritturati* che non al dispotico Capocomico, perchè questi in ogni vertenza si trova solo contro tutti, mentre quegli ha per sè l'appoggio, l'assistenza dei soci onesti e per guida le norme del contratto e regolamento sociale.

gli autori per l'acquisto di opere drammatiche e con le Imprese e speculatori teatrali sempre quando non creda opportuno darne incarico all'amministratore; redige, con l'aiuto del segretario, gli elenchi e i manifesti giornalieri; dà disposizioni, invigila la messa in iscena e dirige le prove di qualsiasi componimento scenico; sarà obbligato a firmare tutte le lettere, circolari ed atti amministrativi della Compagnia, a dare ascolto e sfogo ai reclami dei soci verso gli scritturati o fra loro; sarà assolutamente obbligato a prestare il proprio nome come direttore durante il presente contratto, quand'anche per circostanze impreviste egli cessasse di fatto dal dirigere la compagnia, salvo il caso di rescissione del contratto; e potrà convocare la Societá ogni qualvolta lo crederà opportuno.

ART. 27. — I soci dovranno sottostare ed osservare come gli attori *scritturati* il regolamento e le disposizioni disciplinari del direttore; saranno obbligati a studiare e recitare le *parti* inerenti ai loro *ruoli;* non potranno dar disposizioni od ordini agli scritturati ed ai subalterni che per mezzo o con l'autorizzazione del direttore, infine dovranno considerarsi — riguardo all'adempimento dei propri doveri — come attori pagati; e, trattandosi di porre in iscena produzioni nuove che possano arrecare interesse alla Società, nessuno dei soci potrà rifiutarsi di assumere e rappresentar *parti* inferiori ed anche estranee al loro *ruolo,* sempre che manchi il numero degli attori.

Ciascun socio, avvalendosi di relazioni personali, avrà il diritto d'intavolare trattative per ricerche

di piazze e per l'acquisto di opere drammatiche, salvo ad informare preventivamente il direttore per evitare confusioni; e potrà dimandare al direttore ed all'amministratore spiegazioni ed esibizioni di documenti, e convocare la società ogniqualvolta lo crederà opportuno dandone notizia 24 ore prima sull'avviso che annunzia la *prova*.

Art. 28. — L'amministratore adempie a tutti gli uffici inerenti a tal carica e sanzionati dall'uso. Però egli non potrà trattare con direzioni teatrali nè con autori, senza averne ottenuto il consenso dal direttore. Sarà obbligato di presentare un rendiconto sommario mensile e di sottoporre mensilmente alla firma dei soci i libri mastri corredati dei vari documenti giustificanti l'esito. Avrà il diritto di essere assistito dal segretario nelle ore in cui questo non fosse necessario al direttore, e se l'amministratore è anche attore-socio, avrà i diritti e i doveri che emergono dagli articoli 25 e 26.

Art. 29. — Quello fra i soci che mancherà in tutto o in parte ai patti e condizioni contenute nei precedenti 28 articoli, potrà essere — dietro votazione a maggioranza dei soci — espulso dalla società, rimpiazzato da altro attore, e dovrà pagare alla Società una multa o penale di lire *x*.

---

[1] Tutte le diciture in parentesi che si trovano negli articoli si sopprimeranno nella formula del contratto, quando si conosceranno le qualifiche di ciascuno dei soci contraenti.

Morandi Luigi. — Origine della lingua italiana. Seconda edizione .... » 1,00

Morandi Luigi — La Francesca di Dante. Studio, con Appendice inedita.............. » 0,50

Bonghi Ruggero. — Francesco d'Assisi. Studio. » 1,50

Bonazzi Luigi. — Gustavo Modena e l'arte sua, con prefazione di Luigi Morandi. Seconda edizione .... » 2,00

Gigliarelli Dott. Raniero. — Bacco, bozzetti patologici................................ » 3,00

Mannucci Eugenio. — Guida Storico-Artistica di Città di Castello, con una pianta topografica della città in litografia.................. » 1,50

Il primo Settembre 1884 pubblicherà

Rara *(Biblioteca dei Bibliofili).* — Una festa Romana sotto Leone X *(Prezioso manoscritto della Biblioteca comunale di Perugia).*

Bartolucci Lorenzo. — Pensieri, massime e giudizi estratti dalla *Divina Commedia* e ordinati per comodo degli studiosi.

Bonghi Ruggero. — Arnaldo da Brescia.

Magherini e Gatteschi. — Casentino, con disegni del Fabbi.

HA IN CORSO DI STAMPA

R. Bonghi. — Leone XIII.

V. Giachi. — Amori e costumi latini. Studi.

Mussafia ed E. Monaci. — Poesie di Bonvesin da Riva.

E. Monaci. — Crestomazia italiana dei primi secoli.

Rara *(Biblioteca dei Bibliofili).* — Lettere Storico-Geografiche scritte da alcuni Frati del Cinquecento *(inedite).*

— Cronaca rimata di *Giovanni Santi* padre di Raffaello *(Estratta per intero la prima volta da un Codice Vaticano).* Due Volumi.

L. Paladini. — La difesa di Roma nel 1849 e la Legione Medici.

F. Mengotti. — Idraulica fisica e sperimentale. Due Volumi.